
العدد الثالث والعشرون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



الافتتاحية

الوعظ والإرشاد لا يكفي لتقدم الأمم وصياغة مستقبلها

منذ فترة وجيزة، وحديث الناس . وخاصة أولئك الذين يتقنون استخدام الانترنت في منازلهم وأماكن عملهم . والذي يتم تداوله على نطاق واسع، وبصورة لا تخلو من الانبهار والدهشة، يتمحور حول برنامج كمبيوتري أنتجته شركة "غوغل"، والذي يتيح لكل واحد منهم أن يشاهد منزله وعدد الحافلات المصطفة إلى جانبه عن طريق الأقمار الصناعية، ومختلف أقطار العالم، عواصمه ومدنه المنتشرة على هذا الكوكب الأرضي. ومع أن هذا الإنجاز العلمي ربما قد مرّ عليه سنوات طويلة قبل أن يسمح للغير بالإطلاع عليه، شأنه في ذلك شأن الاختراعات العلمية الأخرى مثل الكمبيوتر، والجهاز الخلوي، والفاكس، وأجهزة التنصت، ومئات لا تحصى ولا تزال قيد السرّية التامة، إلاّ أن المخجل والمحزن في آن معاً، أن أمتنا لا تزال غير عابئة بما يجري حولها، أو مكترثة لواقعها المأساوي الذي ارتضته لنفسها منذ قرون خلت، مكتفية في مواجهة ذلك كله بالوعظ، والإرشاد، تحليلاً أو تحريماً، انكفاءً وانطواءً، بدلاً من استنهاض الهمم، وشحذ العقول، للخروج من مأزق طال أمده، ومن خسارات تعاظمت نتائجها، ومن جسور للتلاقي والحوار تم تدميرها، ومن كراهية وحقد تتسع هوتها بيننا وبين الحضارات التي نشاركها الحياة على هذه الأرض.

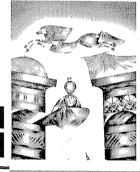
ونسأل بحرقة لا حدود لانعكاساتها المؤلمة على نفوسنا وقلوبنا، ترى متى وكيف نتخلص من هذه النمطية المدمرة لتفكيرنا ؟ وكيف ومتى نعيد إلى خطابنا رشده وإلى سلوكنا اليومي اعتباره الحضاري الذي يستمد من المعطيات الراهنة مفرداته الواقعية، وشرعية انتسابه للعصر الذي يحاصر حاضرنا ومستقبلنا ويسعى إلى إلغاء ماضينا..؟

ونسأل ثانية متى ستحرك فينا " خطاباً وسلوكاً " الإنجازات العلمية والطبية التي لم تقتصر فائدتها على الإنسان وحده بل تجاوزته إلى الحيوانات، والنباتات، وما يعيش في المحيطات من مختلف المخلوقات البحرية..؟ وهل سنحتاج إلى مزيد من الصدمات والكوارث لكي ننهض من كبوتنا ومن استمرار تقاعسنا وتخاذلنا وفرقتنا...؟ وهل نحن نشكو قلة في الموارد والغرب كله ينعم بخيراتها، نفطاً، وثروات معدنية، ومنطقة إستراتيجية متميزة، يحقق ناتجها الزراعي إذا تم استغلاله اكتفاء أقطارنا العربية كافة ؟ ألا تشكل تجارب بلاد مثل اليابان والصين وألمانيا وجميعها واجهت إما الدمار أو الحصار خلال العقود الماضية محركاً ومحرضاً لطاقاتنا، وكبريائنا، وكرامتنا لإعادة النظر بكل ما يعيق تقدمنا، بل وبما يسهم في تراجعنا إلى الخلف بسرعة توازي سرعة تقدم غيرنا من الأمم..؟

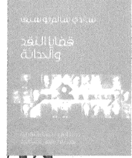
أسئلة نضعها أمام مثقفي الأمة إذا كان هذا الوضع يعني لهم شيئاً يستحق الإجابة.!!

• رئيس التحرير

عمان



الأغلفة الخارجية والداخلية
للفنان حسن عبد علوان



32
قضايا النقد والحداثة

46
الأقنعة ودلالاتها في جنائز معلقة







58
رمز الشاعر في المسرح المغربي

76
فيلم الشهر

المحتويات



AMMAN 123

أيـلـول / ٢٠٠٥

تصـدر عن

أمـانة عـمـّان الكبـرى

المراسـلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

البريد الالكتروني: e-mail: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٣٣/د)

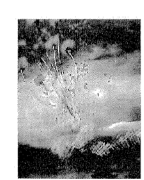
ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

88



حصاد عمان التشكيلي













92

اصـدارات



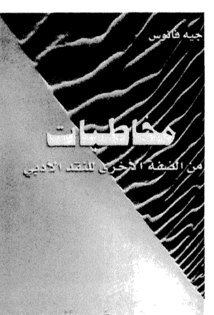
مطابع المؤسسة الصحفية الأردنية
JORDAN PRESS FOUNDATION

صوت الناقد الحديث

سؤال المنهج وديناميّة النص النقدي الخلاّق

أ.د. محمد صابر عبيد

إن معاينة تجربة الناقد العربي الحديث تحتاج إلى دقة علمية عالية وحذر شديد، ومن أجل أن يعي المعاين طبيعة اللبس والإرباك والفوضى التي دخلت التجربة النقدية العربية في خضمّها إثر المدّ المنهجي الذي اجتاح العقل النقدي العربي، فإن عليه أن يترصّد حدود التجربة في مدى استقلاليتها من جهة، وفي المدى الذي ذهبت إليه باتجاه الآخر من جهة أخرى، والكيفية التي انعكس فيها هذا وذاك على جوهر النص النقدي بوصفه الممثّل لصوت الناقد الحديث.



وربما كان للتنوّع المنهجي وانفتاح التجربة النقديّة على أفق نقدي جديد يزدحم بشبكة من المناهج المعروضة للعمل والمرشحة للاستخدام، التأثير البالغ في إرباك صوت الناقد عبر تنقّله بين المناهج من دون وضوح كامل في الرؤية يدعم شرعية التبنّي المنهجي ويحفظ سلامة الشروط الأكاديمية للمنهج تصوّرا وتطبيقا.

وظلّ صوت الناقد العربي الحديث في صورته العامة يتأرجح بين الركون إلى المنهجيّة داخل السياقات المضبّبة التي قدّمنا لها، والانسحاب إلى منطقة ذاتية الصوت وخصوصيته عبر ملامسة خفيفة لما تقذفه حمم البركان المنهجي الثائر، والاشتغال المحدود والهادئ عليها لتطوير آفاق رؤية الصوت النقدي بذاتيته وخصوصيته، فضلا عن ذلك النمط التقليدي الذي بقي مصمما على التمترس خلف منطقة الميراث النقدي العربي والدعوة الأصولية إلى استثماره ومناهضة الآخر الوافد به، أو الدعوة إلى قراءته قراءة جديدة بوحي من الراهن النقدي المنهجي.

لذا فإن أية إمكانية لإيجاد تصنيف أكاديمي يضع تصوّرا مركزيا وشاملا لهذه الحدود سيصدم بمعيقات حقيقية لا تساعد مطلقا في تحقيق نجاحات تذكر، وستبقى معاينة هذه التجربة على الأقل في الظروف الحالية محفوفة بالمخاطر العلميّة التي لا تؤدي إلى نتائج واضحة ومطمئنة.

من هنا فإنه بوسعنا أن نقرأ الفاعلية الإنسانية والحضارية للعملية النقدية، بوصفها تجربة تنقل النص الإبداعي من حيّزه الكتابي إلى فضائه الإنساني والحضاري، وممارسة تستثمر طاقاتها القرائية تفسيرا وتحليلا وتأويلا لتحرر الكيان النصّي من ربقة اللغوي وتجعله قابلا للحياة، لذا فإن النزعة الإنسانية في النقد الأدبي تتمثّل في أنسنة النصوص والتجارب الإبداعية، وفي إيجاد تبرير جمالي لشعرية الأدب يساعد في إدراك جوهر الإنسان وتلمّس خصائصه الإنسانية الباطنية على النحو الذي تصبح فيه حساسية الحياة أكثر حيوية وفرحا وإيجابية..

ومن هنا يتأكد الفرق الحقيقي والحاسم بين صوت الناقد وصوت معلم النقد، حيث لا يكتفي صوت الناقد بعرض النظريات النقدية أصولا ومقولات وتلخيصها، مكتفيا بموقعة العملية النقدية نظريّا كما هي الحال

لدى معلم النقد، بل يتعدّى ذلك إلى تسخير الآليات والتقانات التي تتيحها هذه النظريات لغرس الروح النقدية في عقل الناقد لسانا وذوقا وجسدا وحساسية، تلك الروح التي تطلق رغبته غير المحدودة في إحياء تمظهرات الخطاب وتجسيدها في لغة النصوص الإبداعية إلى درجة الإسهام الحقيقي والواضح في تطوير إنسانية المتلقّي، وهو يتفاعل مع النص الإبداعي عبر النص النقدي تفاعلا روحيا وجسديا ينشّط خلايا الحياة ويعمّق الإحساس الإيجابي بها.

لكنّ هذه المهمة التي كما تبدو على قدر غير قليل من الصعوبة لا ينبغي لها أن تكون مكتفية بمنطق الرغبة والطموح في الإنجاز، اعتماداً على الذائقة المجردة وتعويلاً على إمكانياتها التي قد يعتقد البعض أنها محدودة وغير كافية، بل النظر إلى الأداة المنهجية المستندة إلى النظرية بوصفها العامل الأساسي في الانتقال بالذائقة من حدودها الذاتوية الصرف إلى فضاء الفني معزّز بروح علميـة، يخلّص الذائقة من انسياحها العاطفي وشطحاتها الإنشائية.

منطقة النظرية منطقة ضرورية ومركزية وفعّالة في العملية النقدية، لكنها ليست تلك النظرية التي تبقى محتفلة برماديتها ويباسها وتجريديتها، بل النظرية القابلة لان تتكشف عن حياة بوسعها أن ترفد الفعاليات النقدية بمزيد من الرصانة والدقّة والحرفية المستندة إلى نظم وتقاليد ومعايير تعمل على إنتاج دينامية خلاّقة للنص النقدي.

النظرية بطبيعة الحال نظريات لكنها تنضمّ على بعضها في إطار واحد يمكن وصفه بإطار نظري، والنظرية تتكشف عن مجموعة رؤى يمكن أن تُربط بنسيج مشترك، كما أن الرؤية تتمخّض عن شبكة مناهج مختلفة تأخذ اختلافها وتمايزها من منتهجيها وحملة لوائها، وكل منهج بدوره يقدم مجموعة قراءات تتسلّح بجهاز مستقل وناضج من المصطلحات والمفاهيم في السبيل إلى تشكيل الصوت النقدي.

بمعنى أن النظرية تصل تخوم

الوصول إلى نص نقدي خلاق يستوعب سؤال المنهج ويمثّل على نحو عميق وأصيل صوت الناقد الحديث، يتطلب حساسية دينامية تتدخّل في كشف المضمون الإنساني الجوهري للثقافة

الصوت عبر سلسلة تتابعات ذات نشاط فلسفي وفكري خاص، تعبر ضرورة في كيفية ما عن الشرط الإنساني، على النحو الذي تخضع فيه التجربة النقدية بأكملها لمفرزات النشاط بطابعه الفلسفي والفكري ولضرورات الشرط الإنساني وموحياته وانعكاساته.

لا شك في أن الوصول إلى نص نقدي خلاق يستوعب سؤال المنهج ويمثّل على نحو عميق وأصيل صوت الناقد الحديث، يتطلب حساسية دينامية تتدخّل في كشف المضمون الإنساني الجوهري للثقافة وتأهيله من خلال إعادة صياغته نقدياً.

ضرورة النظريّة

لا نحسب أن أحدا اليوم من أولئك المشتغلين في حقل المعرفة النقديّة بوسعه الظنّ بعدم ضرورة النظريّة لهذا الحقل المهم والحسّاس من حقول المعرفة الإنسانية الحديثة، إذ اندفع خيال النظرية ليضرب بظلّه آفاق النقد من " مغربه إلى مشرقه ! "، واتسّعت قارّتها لتُظهر مرجعيّة لا مناص من الركون إليها لاستلهام روح النظام المعرفي، من أجل ترصين العمليّة النقديّة ومضاعفة تماسكها وتعزيز قدرتها على الكشف والإنجاز المبدع الخلاّق.

يتحدّد المفهوم الشمولي للنظريّة استنادا إلى معطيات قابلياتها الإجرائية في مساحة العمل النقدي بكونها «سلسلة العمليات المنظّمة التي يهتدي بها الناقد مستخلصة من آفاق الرؤية للاقتراب إلى الأهداف التي تنطوي عليها الفعّالية الإبداعية» (١).

غير أنها في محتواها النقدي المعاصر تشتغل على الظاهرة الأدبية " الشعريّة والسرديّة " في جهد خلاّق يعلي خصائصها ذات القابلية على التداخل الحيوي مع الجوهر الإنساني، لتشكيل صوت نقدي متميز ينتمي إلى أصالة مرجعية ويسير بخطوات مشحونة بالخصب والثراء والعمق والوضوح والمنهجية والجدّة في آن معاً، إذ تؤكد النظرية النقدية المعاصرة في هذا السياق «الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطاً تخيلياً متميزاً في طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية. وانطلاقاً من هذا التأكيد يحاول النقد المعاصر النفاذ في نسيج العمل الشعري، وتأمّله باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة، كما يشير إلى طريقتها المتميزة في إثراء المتلقي، وتعميق وعيه بنفسه، وخبراته بالواقع.» (٢).

وفي الوقت الذي يبدو فيه الاشتغال في منطقة النظرية شائكا بعض الشيء، بسبب من طبيعتها التجريدية ذات البعد المنطقي التي تستلزم فحصا وتدقيقا وتمحيصا ومرونة عالية في التفكير والتعامل مع الفروض لاستخلاص النتائج، فإنه لا ينبغي أن يقف ذلك حائلا دون التمسك بها واستئناس أجوائها والتعرّف الجاد والمجتهد إلى فقهها، وصولا إلى ترسيخ الوجود النقدي الفاعل والمبدع لصوت الناقد، فمن دون «النظريّة مهما كانت غير واضحة، ومفاهيمها ضمنية فإننا لن نتعرّف إلى ماهيّة العمل الأدبي أساسا وكيفية وجوب قراءته. إن معاداة النظريّة تعني عادة، معارضة لنظريّات الآخرين ونسيان الفرد لنظريّته.» (٣).

إن التأكيد على ضرورة النظريّة هنا من شأنه إن ينقذ النشاط النقدي من تخبّطه وفوضاه، ويقوده إلى حالة دقيقة وفعّالة من التوازن بين صوت الناقد الفرد بأجلى تفرّده وخصوصيّته، وصوت الناقد الآخر (بقيمه الفرديّة والجمعيّة) وبرؤاه التطابقيّة أو الاختلافية، لتحقيق قدر كبير من الديناميّة والكفاءة في

طبيعة هذا النشاط، وفتح الأدبي فيه على الإنساني وتحريض الإنساني على قبول الأدبي بوصفه جذوة حياة مشتعلة بالتجديد والتحديث، وبما يعكس قيمة تواصليّة للصوت النقدي بوصفه وسيطا مشاركا في هذا المهرجان الثقافي والحضاري.

سؤال الحداثة: من الرؤية إلى المنهج

يتمخّض صوت الناقد الحديث عن جملة أسئلة حسّاسة تعمل في الفضاء الدينامي والخلّاق للنص النقدي، وبما تتلخص في سؤال الحداثة وهو يتحرّك في محور مركزي من محاوره على واحدة من أهم الحلقات المؤسسة للصوت النقدي، المركّزة في المنطقة الأكثر ثراء بين أفق الرؤية وآليّات المنهج.

توزّع صوت الناقد العربي الحديث في هذا المضمار على إيقاعات شتّى عكست تنوّعا كبيرا وصل إلى حدّ اللبس والتداخل والمفارقة، وأصبح من الصعب فحصها على وفق معايير أكاديمية دقيقة، لأن الشطط الإيقاعي في الصوت النقدي العربي الحديث لم يحدث على صعيد النقّاد حسب، بل على صعيد الناقد الواحد حيث أخذت قراءاته النقدية تقترح مجموعة مناهج لا منهجا واحدا أو فضاء منهجيّا مستقلاّ، ولعلّنا لو شئنا البرهنة على هذه المقولة لكلّفنا ذلك الإحاطة بكل المزاعم النقديّة التي يضعها النقّاد عادة في مقدّمات كتبهم النقدية، موضّحين فيها رؤيتهم ومنهجهم، وقد اندفع بعضهم أكثر من ذلك حيث عدّوها بيانات نقديّة.

وسنعاين على سبيل المثال بعضا من ذلك على النحو الذي يناسب مقترح المداخلة في سؤال الحداثة، من الرؤية إلى المنهج، إذ عدّ أحدهم الرؤية مثابة ينطلق منها الناقد نحو المنهج، وقد ينطلق من المثابة ذاتها مجموعة من النقّاد يشتركون في رؤية واحدة لكنّهم يفترقون على حدود المنهج، قائلا في تفسير مقاربته المتشكّلة من أكثر من نسق منهجي «إن مقاربتنا للشعريّة خاصّة، وتجليات التشكّل الحداثوي في



النصوص محكومة أساسا بأسبقية الرؤية على المنهج. فثمة رؤية مرهونة بالحداثة قدرا ومصيرا، مقترنة ببحث قلق ودائب عن إجابات (نصيّة) لأسئلة المنهج التي بلغت ذروة إشكالياتها» (٤).

فهو يراهن على رؤية الحداثة وما يتمخّض عنها من أنسق منهجيّة تؤلّف إشكالاتها الحيوية، عبر امتحان النصوص وتمرين آليّات العمل النصّي على الوصول بكفاءتها الإنتاجيّة (النوعيّة) إلى أعلى حدّ ممكن، داخل فضاء من البحث القلق المنتج والدأب والاجتهاد المهموم بالمعرفة والجمال وصناعة الحياة في عناء إنساني خالص.

وعلى الرغم من «أن المناهج في جوهرها ما هي إلاّ إرهاصات فلسفيّة فكريّة، أيديولوجيّة، تحدّد أبعادها وأهدافها وتلخّص في مفاهيم واتجاهات معيّنة لتخضع النصّ المبدع فكريّا كان أم أدبيا للرؤية أو الهدف اللذين أراد صاحب المنهج الترويج لهما» (٥)، إلاّ أن النص المبدع ذاته بما ينطوي عليه من قيم إنسانية راقية لا يكتفي بالخضوع لمركزيّة المنهج في سياق سلطة الرؤية، بل تتسرّب حيواته الإنسانيّة وميكانزماته إلى نسيج التقانات والآليّات لتلوّنها بألوانها، ولتبعث في مناخها الصياغي التقاني إيقاعاتها القادمة من صوت الناقد / صوت النص، وهي تشحن الهدف بقدرات مضافة تتفوّق على منطق الترويج متكشّفة عن طاقات خلق تصعّد من حضور النزعة الإنسانيّة في العمليّة النقديّة.

لكنّ المشكلة التي تنحسر فيها الرؤية ويضيق المنهج تتراءى في المرافعة التي يتعالى فيها صوت الناقد دفاعا عمّا يمكن أن ندعوه هنا «الأنموذج المنهجي»، وهي مشكلة أساسية وجوهريّة في صوت الناقد العربي الحديث، تدفعه باستمرار إلى اللهاث المتعب وراء حشد الأسباب والفروض والبراهين لتوكيد علو كعب الأنموذج المنهجي على سواه، على النحو الذي يثير إشكاليّة منهجيّة غاية في الخطورة والتعقيد.

وسنعرض لأنموذج واحد يعتقد صاحبه انه يقترب كثيرا من حدود تمثيل النزعة الإنسانيّة في المجال السوسيوجمالي النقدي، قائلا بأن «المنهج الذي سيرضي الحسّ الاجتماعي ويشبع الفضول الفنّي هو " البنيويّة التكوينيّة " وخاصّة في صياغتها الكولدمانية التي تحقق الانسجام بين وحدة الأثر ووظيفته، وتفتح إمكانيّة إدراك العلاقات الأساسيّة فيه، ومنهم من يعتقد أنه منهج قادر على كشف مالم يكن معروفا من خصائص النصّ، وأنه مناسب لدراسة الأعمال الأدبيّة والفكريّة لأنه يتيح الربط بين العمل الفنّي والمرحلة الاجتماعية والتاريخيّة، مع تجنّب الأحكام الجاهزة» (٦).

إن هذه المرافعة الهادفة إلى تسويق الأنموذج المنهجي لن يتسنّى لها تحقيق فتوحات منهجيّة ترقى إلى مستوى الطموح، لأنها ستصطدم بمرافعات أخرى لا تقلّ بلاغة وفصاحة ومنطقيّة عن نماذج منهجيّة أخرى بالقدر ذاته من الحماس والتبرير والبرهنة، في السبيل إلى تعقيد سؤال الحداثة الإشكالي من الرؤية إلى المنهج، وتعميق إشكاليّته المعلنة في جبهة صوت الناقد العربي الحديث.

القراءة النقديّة وحدود التأويل

شغلت القراءة في علاقتها بالتأويل معظم فرسان النقد العربي الحديث داخل المدوّنة الأدبيّة وخارجها، بعد أن أعيد اعتبار القارئ بوصفه أحد أبرز العناصر الرئيسة الحاسمة في نقل النص الإبداعي إلى حيّز الوجود

الإنسـاني، وأضـحـى صـوت الناقـد الحديث في فعّالية جوهريّة من فعاليّاته منطلقا من منطقة القراءة، داخلا فيها حدود التأويل.

القـراءة على وفق هـذه المعطيـات «إعــادة لكـتـابـة النصّ، تقـــوم علـى ممارسات ثقافيّة لها تأثير في الحقل الاجـتـمـاعي» (٧)، بحـيث ان الفـضـاء الكتابي / الثقافي / الاجتماعي يبلغ أقصى تماسكه على يد الفعل القرائي المنتج.

بهذا المعنى تتحوّل القراءة إلى نشاط إبداعي يسـتكمل الحلقـة الأخطر من حلقـات الإنتـاج النصّي الخـلاّق، ويملأ الفراغات المنتشرة في الجسد النصّي ليحرّره من أسره الكتابي ويبعث فيه روح الأنسنة وأسباب الحياة.

إنّ القـراءة التـأويليـة في منحـاها السـيـمـيـائي تخـتـزل الزمن علة أرض النصّ، بحـيـث تمنحنا «القــدرة على إضاءة المعهود والكشف عنه وفق جسر يربط الماضي بالحاضر على ضوء ما يقتضيه الراهن للتعبير عن تجلّيات الحياة الاستشرافية، هذه هي أهداف القراءة التأويلية.» (٨).

غير أن للتأويل حدودا ليس بالإمكان إغفالها تكشف عن الجوهر الفلسفي والمضمون الإنساني للمصطلح، ولاسيّما في ميدان العمل الشعري الذي لا ينبغي للتأويل أن يكون إسقاطا عليه، «وإلاّ فإنه لا يكون مكوّنا من أهم مكوّنات شعريّة الشعر، إن لم يكن المكوّن الأهم. ولكن ما هو واضح أيضا هو قابلية العمل الشعري للتأويل ليست بلا حدود، العمل الشعري بالضرورة ذو طابع مفتوح من الوجهة التأويليّة، ولكن هذا لا يجوز أن يعني أنه قابل لأيّ تأويل على الإطلاق، ثمة إذن تأويل على الأرجح، يتطابق مع المعاني المخبوءة في العمل الشعري، وما عدا ذلك فإنه سيكون إسقاطا على العمل الشعري من قبل المؤوّل.» (٩).

ويسري هذا الأمر على الأنواع الأدبية كافة لكنه يبلغ ذروة دلالته في النوع الشعري، بوصفه أكثر الأنواع قابليّة لتعدّد القراءة وسيميائية التأويل.

إذن ثمة منطق قرائي تأويلي يستقصي طبقات الواقعة النصّية ويستجلي مكامنها وبؤرها، ويلتقط إشاراتها الخفيّة المكتنزة بالدلالات والقيم والمعرفة الجماليّة ذات الكيفية الانفعاليّة والعاطفيّة، وينتج قارئا خاصّا يوصف بأنه «صاحب النصّ» (١٠)، لأن شبكة الدلالات المتكشفة عن قراءته في إطار هذا الوصف «هي غيـاب يستحضره المتلقّي لأنه صانع الخطاب فيه» (١١)، وبالتالي فإن القراءة / القارئ / التأويل ينقل فعاليّات الواقعة النصّية من الكمون إلى الظهور / من الغياب إلى الحضور، ويجعل النصّ ممكنا وقابلا للحياة بكفاءة إنسانيّة تتناسب طرديّا مع قيمته الفنيّة، إذ كلما كان الفني والجمالي أعلى قدرا في النص، فإنه يتمتع بقابلية أكبر على توسيع مساحة النزعة الإنسانيّة وتعميق محتواها الثوري.

الكتابة النقديّة: كتابة الحياة / من الأدبي إلى الثقافي

الكتابة النقديّة كتابة من طراز خاص، تتوسط في آليّاتها الكتابية وتقاناتها بين الكتابة الإبداعيّة بطابعها الوجداني والجمالي، والكتابة الفلسفيّة بطابعها النظري والرؤيوي، ساعية في ذلك إلى تقريب وعيها الكتابي من وهج الحياة بطابعها الإنساني.

ولا يتمّ ذلك إلاّ من خلال إدراك سرّ التواصل الذي يربط بين هذه الأنماط من الكتابة، ويخضعها لنسيج مشترك ينهض به الوعي الجمالي المحرّك لأدوات الكتابة وفعاليّاتها، إذ لا سبيل إلى مقاربة هذا الوعي «على النحو الأمثل، إلاّ من خلال مقاربة الشكل الذي هو الوعي متمظهرا، أو لنقل إن الشكل الفني هو شكل الوعي الجمالي» (١٢)، ولا يمكن للكتابة النقديّة إذا ما شاءت أن تكون كتابتها كتابة حياة تعكس رؤية إنسانيّة مبدعة أن تتفادى الوعي الجمالي متدخّلا في صياغة الشمل النصّي، كما أن عليها أن تخلص لمفهوميّة النشاط النقدي بوصفه «فن دراسة الأساليب اللغويّة واستنباط مطارح الجمال في طرائق التعبير» (١٣)، فضلا عن استخلاص العنصر الإنساني فيها.

تتحوّل القراءة إلى نشاط إبداعي يستكمل الحلقة الأخطر من حلقات الإنتاج النصّي الخلاّق، ويملأ الفراغات المنتشرة في الجسد النصّي ليحرّره من أسره الكتابي

إنّ العمل النقديّ على وفق هذه المعطيات المرتهنة بالحيوي والإنساني والمنهجي «عمل إبداعي وحضاري لا يقلّ أهمية عن عمليّة إبداع النصوص الأدبية» (١٤)، ويذهب في وظائفه بين الأدبي والثقافي أبعد من النصوص، ويتحمّل مسؤوليّة ذلك حضاريا وإنسانيّا.

لذلك فإن ثمة من ينبّه على إشكاليّة العلاقة بين المدوّنة النقديّة والمدوّنة الأدبية في عمليّة صراع القوى والمواقع بالنسبة للقراءة والقارئ، معتقدا أن «للنقد على الأدب من الخطر أحيانا ما له عليه من الفضل والمزيّة، يأخذ بعضه من بعض فيتراكم حتى يحتجب القول الأدبي وراء القول النقدي» (١٥)، لكن ذلك يتوقف على درجة تمثّل الحياة وتوكيد النزعة الإنسانيّة في كل من المدوّنتين، وقابلية المدوّن أيّا كانت هويته على تفعيل شروط الحياة في جسد التلقّي وإطلاق فتنته الإنسانيّة، إمعانا في إنتاج لذّة تنقل الكتابي من الخطّي المدوّن إلى الفضائي المتخيّل، من الأدبي إلى الثقافي، تلك اللذة المعرفية العميقة التي تنتج أسئلتها معها «ما حدود الكتابة النقديّة، وما حدود غيرها من الكتابات؟ وما العلاقة بين الكتابة والحياة؟ هل نحيا لكي نكتب أم نكتب لكي نحيا؟ وبين الوهم والواقع: هل نتوهّم ما نكتبه أم نكتب ما نتوهمه؟ وهل ثمة حدود فاصلة بين هذه الأمور كلّها؟ أليس مشروعا أن نلغي الحدود بينها ونخلق فضاءات متناسجة، متوالجة، يلغي الوهم فيها الحقيقة، والحياة الكتابة، والشعر النقد؟ على تبادل بين الفاعل والمفعول في كل

هذه الجمل؟ فتُنتج نصوص جديدة كلّ الجدّة، مختلفة كلّ الاختلاف، ويمرئي الخيال المنتهك نفسه في مراياه المتوالجات، ثم نحتفي في ذلك كلّه بالاختلاف والانتهاك؟» (١٦)، بحيث تتضمن كتابة الحياة بنزعتها الإنسانيّة آفاق الكتابة النقديّة، وتمضي بها في استلهام راق لشروطها ومعطياتها نحو جرأة الاختلاف والانتهاك، وهي تعيد صوغ سؤال / أسئلة المنهج، وتفتح صوت الناقد الحديث على إشكاليّات مرآويّة تشدّد على الخصوصيّة الصوتيّة التي تستنهض في روح الكتابة أعلى درجات مكرها وسرّيتها وعنفوانها.

وفي ظلّ تجلّي كتابة الحياة في الكتابة النقدية فان الفعل النقدي يستمد الجزء الاكبر من قواه الفاعلة المتدخّلة في تشكّل صوته من منطقة الفكر النقدي بمحتواه الانساني لا التجريدي، عبر قناعة راسخة متأتية من «أن التفكير النقدي قابل للتطور والتجديد في كل الاتجاهات والمسارب العقلية، ذلك لأن العقل الإنساني دائم المغامرة، والدخول إلى عوالم مجهولة، فكلما عرف شيئاً انطلق إلى ما بعده يرود ويكتشف غيره، وما الفكر النقدي إلا جزء من هذه المغامرة التي يكسب بها معارف جديدة، ويجتهد في بلورة تجارب إنسانية ما كانت تعلم آفاقها لولاه» (١٧).



وربما كان تعدد القراءات مواجهة التعدديّة النصيّة من شأنه أن يحمّل صوت الناقد الحديث مسؤولية تطوير العلاقة الإنسانية بين منطقة النص ومنطقة التلقّي، فهو «مدعوّ الآن أكثر من أي وقت مضى إلى أن يبذل جهداً حقيقيا في سبيل إزالة الفجوة بين القارئ والقصيدة العربية الحديثة وبينه وبين الأشكال الأدبية الحديثة بشكل عام قبل أن تبلغ حداً من الاتساع يتعذّر معه إقامة جسر فوقها يصل القارئ العربي بالأشكال الأدبية الحديثة، فتضمحل هذه الأشكال في عزلتها القاسية، وهذه ما تلوح بوادره المخيفة بالفعل» (١٨)، وتؤدي إذا ما اتسعت حدودها إلى الانتقاص من حضور النزعة الإنسانية في بناء إشكالية العلاقة النقدية بين القارئ والنص، وإلى إضعاف صفاء صوت الناقد وانحسار دوره وتقليل أهميته في جعل الكتابة النقدية شكلاً من أشكال كتابة الحياة.

إنّ نقدنا المعاصر لم يكتف بقصر إشكاليته على موقع القراءة، بل تعدّاه إلى موقع النص الإبداعي ذاته، إذ لم يشكّل في نظر البعض «حركة فاعلة، أي انه لم يقمّ علاقة إيجابية مع النص، علاقة من شانها أن تنهض بهما معاً، بمعنى أنها إذ تضيء النص الأدبي وتحدّد مساره وسياق تطوره فإنها أيضاً تغني وسائل النقد وتصقلها، بل تعطي للنقد موقع المكافئ مع النص، يستخرج مقاييسه من خصوصية هذا الأخير، ثم يمتلك القدرة على وضعه في حقل للأسئلة الكاشفة «(١٩)، توفر له فرصة دعم خصوصيته الصوتية وتفرّدها، وتسهم إسهاما حقيقياً في بلورة قيم جمالية يمكن أن تطوّر رؤاها وآليّاتها كلما تحصّنت بنزعة إنسانية مبنينة، تحضّ النصوص على ممارسة الحياة مثلما تحضّ على أنسنة النصوص.

واستناداً إلى هذا المعيار المؤنسن لحركة النقد الأدبي في ظلّ إقامة الإشكالية المقترحة للكتابة النقدية / كتابة الحياة، يمكننا استقبال المغامرة المنهجية من العيار الثقيل الداعية إلى تسريح النقد الأدبي من ساحة العمل النقدي واقتراح البيعة لنقد جديد دعي «النقد الثقافي»، حيث أخضع النقد الأدبي لتشريح منهجي بالغ القسوة يمكن أن يجرّده حتى من حقوقه التقاعدية، في ضوء استقراء رؤيوي ذاتوي في الأنساق الثقافية العربية وضع النقد الأدبي على لائحة المتّهمين بإفساد الثقافة العربية وتدمير مضمونها.

أصحاب النقد الثقافي الذين ينادون بقفزة نقدية جادّة نحو أنسنة النقد ثقافياً يرون أن النقد الأدبي أدّى دوراً مهما في الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريبنا على التذوّق الجمالي وتقبّل الجميل النصوصي

أصحاب النقد الثقافي الذين ينادون بقفزة نقدية جادّة نحو أنسنة النقد ثقافيا يرون أن النقد الأدبي أدّى «دوراً مهما في الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريبنا على التذوّق الجمالي وتقبّل الجميل النصوصي، ولكنّ النقد الأدبي، مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقيّة المختبئة تحت عباءة الجمالي، وظلّت العيوب النسقيّة تتنامى متوسّلة بالجمالي، الشعري والبلاغي، وحتى صارت نماذجنا الراقية بلاغياً هي مصدر الخلل النسقي» (٢٠).

وحسب الدكتور عبد الله الغذامي أحد أهم المنادين والمنظرين لهذا النقد الثقافي فإنه «وبما أن النقد الأدبي غير مؤهّل لكشف هذا الخلل الثقافي فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه» (٢١)، ولعلّ نزعة التدمير التي تخلّلت دعوة الغذامي هذه لا تنجو من الخلل النسقي ذاته حيث نعاه على النقد الأدبي.

لكنه ما يلبث في بيانه المتضمن إعلانا عن الموت النقد الأدبي أن يتراجع بعض الشيء فيما يتعلّق بمنجزه، إذ ليس القصد عنده «هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنما الهدف هو في تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقيّة، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة الاصطلاحية» (٢٢)، وفي ذلك تناقض ما بين إقراره بأن النقد الأدبي أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقيّة المختبئة تحت عباءة الجمالي، وبأنه غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي من جهة، وأبعاد قصده عن فكرة إلغاء المنجز النقدي الأدبي من جهة أخرى، لأن فكرة الإلغاء والتدمير ماثلة تماما في مداخلته، ولا يمكن لهذه الإلماحة التراجعية أن تخفّف من صرامة الفكرة وحدّيتها.

فهل يقترح النقد الثقافي في السؤال

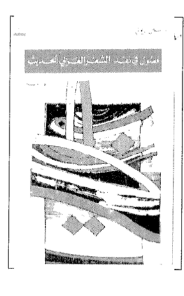
المنهجي الخطير صوتاً جديداً للناقد الحديث يجعل صلته بالنزعة الإنسانية وقابليته على تمثلها أكثر حيوية وحرارة ومعنى من النقد الأدبي؟

لا شك في أن مداخلة الغذامي المستفيضة في كتابة (النقد الثقافي) لا تجيب عن هذا التساؤل، مكتفية بالدعوة إلى توحيد الأداة النقدية نحو نقد الخطاب وإلى إجراء تحويل في المنظومة الاصطلاحية، من دون تزويد دعوته بالإجراءات والآليّات والوسائل التي تضعها موضع التنفيذ الفعلي والواضح في الميدان، ولنا أن نتساءل أيضا لماذا لا يمكن أن يكون للنقد الثقافي وجود بجانب النقد الأدبي تصحيحاً وتوجيها وتقويما، إذا ما صحّت دعوة الغذامي إجرائياً؟

صوت الناقد وفضاء المنهجية

البحث في صوت الناقد العربي الحديث لاستكشاف فضائه المنهجي سؤالا ومحتوى، يتطلّب في نظرنا جهدا جبارا لاستنطاق تلك الرؤى التي يجتهد النقّاد في بثّها بين ثنايا مقدّمات كتبهم النقديّة، وهو ما تعجز مقاربتنا هذه عن النهوض به لأسباب ذاتيّة وموضوعيّة كثيرة، يمكن أن تعوّض هنا على نحو يناسب الطبيعة المركّزة لأهداف المقاربة، في حوار بعض الرؤى التي حملتها مقدمات كتب نقديّة اشتغلت على ظواهر ونصوص متعدّدة، عكست صوت الناقد العربي الحديث في مرايا متنوّعة كشفت عن تصوّرات واجتهادات تتباين في قيم إنجازاتها وحدود إسهامها الحقيقي في تشكّل هذا الصوت، بعد أن تعرّض لاهتزاز وتشويه ولبس جعله يتخلّف كثيرا عن الإنجازات الباهرة التي حقّقها صوت الناقد العالمي على الصعيدين النظري والتطبيقي، في قابليته الفذّة على تمثيل الإنساني في النقدي والأدبي.

ولا شك في أن العيّنات المختارة لا تهدف إلى تمثيل صوت الناقد العربي الحديث بإشكالاته وألوانه وطبقاته، كما أنها لا تقصد تمييزها نوعيّا أو وضعها في قمة المنجز النقدي العربي، فضلا عن أنها قد لا تطابق بالضرورة رؤيتنا أو



تنهج منهجنا، إنما هي عيّنات " توضيحيّة " إن صحّ التعبير قابلة للمناقشة والحوار في ضوء شروط المقاربة وأهدافها.

في كتابه «الأورفية والشعر العربي المعاصر» ينتخب الناقد الدكتور علي الشرع الظاهرة الأورفية التي عكست اهتماما مبكرا باستلهام تقانات الأسطورة وآليّاتها لدى شعراء الحداثة العربية، وتباينت ظروف التوظيف وسياقاته وأهدافه باختلاف الأنماط الحداثية لدى هؤلاء الشعراء، سعى الدكتور الشرع إلى تحليلها وتقويم تجربتها برؤية حداثية اقترحت منهجا وصفه الناقد على النحو الآتي «إن منهجيتي في هذه الدراسة تقوم على قراءة نصيّة من جهة، وعلى تتبّع الظاهرة الأورفية في مجموعة نصوص الشعراء من جهة أخرى، وقد حاولت أن أتبيّن التطوّر الحاصل لدى الشاعر في توظيفه لأسطورة أورفيوس والفكر الأورفي، وقد ساقتني هذه المنهجيّة للوقوف على الكثير من مشاكل الشعر العربي المعاصر وقضاياه الفنيّة والفكريّة» (٢٣).

ولنا أن نرتّب رؤيته المنهجيّة على وفق العلامات الواردة في نصّ المداخلة المنهجيّة، إذ وضع قراءته وضعا بنيويا بالغ الاستقلاليّة والتركيز بوصفها " نصيّة دقيقة "، لكنّ المتن النقدي في الكتاب يتساهل على نحو ما مع هذه النصيّة والدقّة، ولا يبقى متمسكا بها كلّما وجد ذلك مناسبا وضروريا ومستجيبا للهدف المنهجي المعبّر عنه في عنوان الكتاب. كما بسط الظاهرة على مساحة النصوص يتتبعه " الظاهرة الأورفية في مجموعة نصوص الشعراء "، وهو ما اجتهد في استقصائه برؤية شموليّة تحسّبت للخصوصيات في محاولته تبيان " التطوّر الحاصل لدى الشاعر في توظيفه لأسطورة أورفيوس والفكر الأورفي "، منفتحا في أفقه المنهجي على النظر في الظاهرة بوصفها نشاطا إبداعيّا خلّاقا داخل ظاهرة أدبيّة أعم وأشمل، مكّنته من " الوقوف على الكثير من مشاكل الشعر العربي المعاصر وقضاياه الفكريّة والفنيّة "، على النحو الذي متّع المنهج بمرونة كبيرة، ووعي خصب، وخيال إنساني لا يقفل الأدوات ومنظومة العمل على طاقة إنتاجيّة رياضيّة مسبقة، تطوّق صوت الناقد وتحرمه من مبادراته الخلّاقة.

ويقترح الناقد الدكتور وجيه فانوس لرؤيته المنهجيّة شبكة مناهج متداخلة ومتعاضدة ومتواشجة في مقدمة كتابه «مخاطبات في الضفة الأخرى للنقد الأدبي»، تعمل جميعها بروح الاندفاع المشترك نحو تمثيل رؤيته وتجسيدها منهجيا في قراءة النصوص والظواهر والمفاصل النقديّة الأخرى، راسما صورة ذلك بقوله «ولئن سعيت، هاهنا، إلى كثير من الواقعيّة التحليلية والاستنتاجيّة، فلقد توسلت في سعيي هذا مناهج عمل تستند إلى مفاهيم تقدّمها نظريّة التلقّي، وإلى معالجات تقوم على كثير من التحليل البنائي، واعتمدت في هذا جميعه قراءة تقوم على المعطى الفكري أو الأدبي، وإعادة تركيبه بما يتّفق وحقيقة تفاعله مع الواقع، كما تتوافق على هذه الحقيقة نظرة المجتمع الذي نحن فيه ومنه» (٢٤).

ويلاحظ تماما زخم التعدّدية المنهجيّة في احتشاد مفاهيم ومصطلحات وقيم منهجيّة كثيرة داخل لوحة المقترح الرؤيوي المنهجي للدكتور فانوس، ابتداءً من "الواقعيّة التحليلية والاستنتاجيّة " و" نظريّة التلقّي " و" التحليل البنائي " و"

تفكيك المعطى الفكري أو الأدبي " و" إعادة تركيبه "، وصولا إلى ما هو خارج منهجي في التفاعل مع الواقع والتوافق مع نظرة المجتمع.

وربما تراءى نوع من اللبس والخلط والتداخل في شبكة المفاهيم والمصطلحات التي تنحدر من مرجعيّات منهجيّة مختلفة، لكننا نعتقد وبصرف النظر عن تقويم مدى التوازن المنهجي في تجمّع كل هذه الحلقات المنهجيّة في خط شروع منهجي واحد، وما يثيره ذلك من إشكال منهجي في تمثيل الأنموذج الرؤيوي للناقد أن الناقد سخّر كل ما يمكن تسخيره من إمكانيات منهجيّة متاحة للتوصّل إلى حقيقة تفاعل الرؤية مع الواقع واستلهامها لنظرة المجتمع في حالته الفاعلة، تعزيزا للنزعة الإنسانيّة في محتواها الجمالي وهي تتجسّد وتتمظهر في المنجز النقدي.

في حين تتغيّر نبرات الصوت النقدي مبتعدة عن هذا الحسّ المنهجي الكثيف والضاغط لدى الدكتور ياسين الأيوبي في مقدمة كتابه «فصول في نقد الشعر العربي الحديث»، ومقتربة من بسط رؤية تقليديّة تتوخى البساطة وعدم الدخول في متاهة الشبكة الشائكة المنظومة الإصطلاحيّة والمفهوميّة التي أنتجتها الثورة المنهجيّة الحديثة. لكنّ الناقد الأيوبي يجتهد في ذلك أيضا أن لا يبتعد عن تلك الأهداف المنهجيّة في رؤيتها العامّة التي نادى بها الدكتور فانوس في سياق منهجي آخر، إذ يصرّح الأيوبي باتخاذ دراسات كتابه «منحى نقديًا عوّل كثيرا على الجانب الذوقي والشخصي، المستند إلى نظرة موضوعيّة محايدة قدر المستطاع، متوخين الصدق فيما نقول، والعدل فيما نحكم، والنزاهة فيما نرى، والجرأة الأدبية في إبداء الرأي والملاحظة.» (٢٥).

ويتّضح على نحو جلي الصورة المنهجية التقليدية التي رسمها لرؤيته ولا سيما في تحاشيه ذكر مفردة «منهج»، وفي اعتماد تعبيرات ترتد إلى مواقع المناهج السياقية والنقد العربي (ما قبل التحول المنهجي نحو مناهج الحداثة وما بعدها)، وتبتدئ بـ«منحى نقدي» و«الجانب الذوقي الشخصي» و«نظرة موضوعية محايدة» ومنتهية بـ«الصدق» و«العدل» و«النزاهة» و«الجرأة الأدبية» و«إبداء الرأي والملاحظة».

وهي تعبيرات تكشف عن حس رؤيوي يخلط الشخصي والأخلاقي بالمنهجي، لكنه يهدف إلى تمثيل أكثر حظا للإنساني في النقدي، ولكنه جرى في الدراسات التي قدمها الكاتب على حساب النقدي بسبب عدم الارتفاع به إلى مستوى منهجي ضروري يحقق له كفاءة الانتماء إلى فضاء الصوت النقدي بتشكّله الحداثي.

ويمكن لقراءتنا التي اقتصرت على مقاربة ثلاث تجارب منهجيّة لنقاد عرب لاستكشاف قيمة الصوت النقدي فيها، أن تنفتح وتمتدّ إلى تجارب أخرى تسعة إلى تحليل فضاء الصوت النقدي في النقد العربي الحديث، ومدى إسهامها في بناء نصّ نقدي خلّاق بديناميّة إبداعية تتفاعل مع سؤال / أسئلة المنهج من جهة، وتنقل الفعاليّة النقديّة إلى المجال الإنساني بحركيته الحضاريّة القائمة على تطوّر الإنسان ورقيّ ذوقه وحساسيّته ونظرته إلى الأشياء من جهة أخرى.

الهوامش والإحالات:

(١) اللغة الثانية في إشكاليّة المنهج والنظريّة والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط١، ١٩٩٤: ٢٣.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار المعارف، القاهرة: ٥.

(٣) مقدمة في النظرية الأدبية، تيري إيغلتن، ترجمة إبراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢: ٥.

(٤) ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، حاتم الصكر، دار كتابات، بيروت، ط١، ١٩٩٣: ٦.

(٥) المنهج السيميائي بين التهذيب والتوليد، بو جمعة بو يعيو، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد (١٧٣)، ٢٠٠٢: ١١.

(٦) إشكالية المناهج في النقد الأدبي، د. محمد خرماش، فاس، ط١، ٢٠٠١: ٢.

(٧) شعرية النص بين المبدع والمتلقي، د. السعيد بو سقطة، مجلة الموقف الأدبي، م.س: ٢٠.

(٨) دلائلية النص الأدبي، عبد القادر فيدوح، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط١، ١٩٩٣ ٢٤ ـ٢٥.

(٩) الشعر والوجود دراسة فلسفية في شعر أدونيس، عادل ضاهر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٢: ٨٥.

(١٠) تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، د. عبدالله الغذامي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،ط١، ١٩٨٧: ٦٥.

(١١) م. ن:٦٥.

(١٢) وعي الحداثة دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، د. سعد الدين كليب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧: ٥٦.

(١٣) النقد والدراسة الأدبية، د. حلمي مرزوق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٢: ٧.

(١٤) بنية الخطاب النقدي، د. حسين خمري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠: ٦.

(١٥) قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، د. عبد السلام المسدي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس،: ١٩٨٤ ٣١.

(١٦) صدمة / هزة الاستعارة، كمال أبو ديب، مجلة ثقافات، البحرين، العدد ١، ٢٠٠٢: ٤٣.

(١٧) في تشكل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة، د. عبد القادر الرباعي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٨: ٧.

(١٨) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، القاهرة، ١٩٧٨: ٦.

(١٩) الإيقاع والزمان، جودت فخر الدين، دار الحرف العربي دار المناهل، بيروت، ط١، ١٩٩٥: ٢٨.

(٢٠) النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد اللة الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط١، ٢٠٠٠: ٧٨ .

(٢١) م. ن: ٨.

(٢٢) م. ن: ٨.

(٢٣) الأورفية والشعر العربي المعاصر، د. علي الشرع، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٩: ٩.

(٢٤) مخاطبات في الضفة الأخرى للنقد الأدبي، وجيه فانوس، اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت، ط١، ٢٠٠١: ٧.

(٢٥) فصول في نقد الشعر العربي الحديث، د. ياسين الأيوبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩: ٦.

سؤال محير؟

نوبل .. والجنسوية

لم يتوقع أحد أن تصل الجنسوية إلى ستوكهولم وجائزة نوبل، فمنذ رصدها ألفرد نوبل تكفيرا عن سيئاته العلمية باختراع البارود، ولأن ضحايا الحروب من النساء والأطفال، ولأن تمكين المرأة صار جزءا مهما ودليلا لا يقبل الشك على الديمقراطية المفروضة بقوة عالمية أحادية، يصير السؤال والجواب لزاما، هل تفوز ألف امرأة بنوبل للسلام في ترشيح جماعي هو سابقة عالمية في مجال الجائزة وعلى أساس جنسوي؟

لا شك أننا نستطيع تسمية آلاف الرجال الذين يستحقون نوبل دون أن يتصدى أحد لترشيحهم. وقد يكون بين النساء الألف من تستحق الجائزة وحدها لمجمل ما حققته ولدورها الإنساني، ولكن ألف امرأة للسلام نكتة عالمية، خاصة وأن تسمية المرشحات من كل دولة لن تحكمها اعتبارات القدرة الذاتية فقط، وقد تغيب عن اللجان أسماء يتجاوز تأثيرها ما حققته بعض المرشحات، وأكثر أهمية أن يتم التنافس بين امرأة ورجل على الجائزة وتفوز بقدراتها لا بجنسويتها.

نوبل للسلام ليست نصرا للمرأة حول العالم، فهي احتفالية ستشغل المنظمات والمؤسسات والإعلام عاما لو فازت بها المرشحات الألف، ولن تختلف عن المؤتمرات والندوات الكثيرة حول النساء في العالم دون أن تحقق إلا القليل،،وسيتزامن فوزهن مع إشهار تقرير التنمية الإنسانية العربي حول تمكين المرأة، وهو الرابع والأخير في سلسلة تقارير التنمية البشرية العربية. وقد تصاب النساء بالإحباط لحقيقة وضعهن في تقرير علمي وبحث على أرض الواقع بلا وهج الاحتفالات وتقاليد الجائزة العريقة.

وليس بخاف أن جائزة نوبل تحكمها في معظم الأحيان الاعتبارات السياسية والجغرافية وقدرة اللوبيات العالمية المختلفة، ولهذا قد تفوز النساء الألف بضغط عالمي.

لن يتحسن وضع النساء العربيات كمجموع دون أن يتمكن العقل العلمي العربي من دراسة الظروف الاجتماعية، ويحلل مسألة الجنس والقوانين التشريعية بعيدا عن تأثير وتدخل المؤسسات الدينية الرسمية التي تسارع إلى تكفيره.

ورغم أن الميراث الثقافي والفكري والروحي في التراث الإسلامي يغذّي الحلم بوجود الإنسان المسلم المثالي، إلا أن الانقسام في هذا الفكر بين العلمانية والأصولية والإصلاح، تدفع فاتورته أوضاع النساء. فمنذ بدأ النظام العربي الأبوي صراعه ضد السيطرة الأوروبية صار التحدي الأول له هو العودة إلى التقاليد، وهو ما اتسمت به حركات عبد القادر الجزائري ضد فرنسا، والمهدي ضد بريطانيا في السودان، وعمر المختار ضد إيطاليا في ليبيا وعز الدين القسام ضد بريطانيا في فلسطين. ومن هنا ارتفعت الأصوات تطالب بعزل النساء وحجابهن كدفاع عن الهوية العربية والإسلامية، وإن تجاوزت بعض التعبيرات وغالت في ذلك.

ليلى الأطرش *

المشترك بين نساء العالم الألف انهن من دول عانت الحروب والصراعات التي هي اساس الارتداد الفكري مهما كانت لغته أو مذهبه، ولكن جائزة احتفالية لهن لن تحسن أوضاع النساء في بلدانهن، بل بتفعيل اتفاقية القضاء على جميع اشكال التمييز ضد المرأة، وتوقيع كل الدول على بنودها بلا تحفظ خاصة المادة ١٦ المتعلقة بالحياة الأسرية والتي تحفظت عليها كل الدول العربية وبلا استثناء. وإذا استطاعت إحدى المرشحات إجبار حكومتها على إلغاء هذه المادة تكون جديرة بنوبل وحدها ودون ال ٩٩٩ الأخريات.

* روائية أردنية

عوليس وإيثاكا - نحو استعادة استعارية انموذجا

(ايثاكا المستحيلة.. ايثاكا الممكنة)

شعر عز الدين المناصرة مجلية

د. محمد بودويك*

لا شك في ان الخروج الفلسطيني من بيروت عام ١٩٨٢، الخروج الثاني كما اصطلح عليه، كحدث تراجيدي وسياسي، اثر تأثيراً بالغاً في الوجدان العربي، وفي الثقافة العربية المعاصرة. واعتبر - في نظر المتتبعين والنقاد - نقطة التحول الاساسية في مدونة الشعر الفلسطينية التي نحت نحو الملحمية، قرابة عقد كامل.

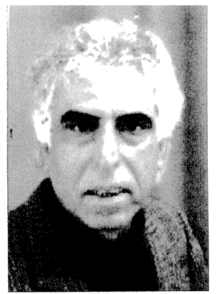
ولنا في شعرية محمود درويش، والمناصرة، وسميح القاسم، بوصفها نموذجاً عالياً، المثل الابرز، رافق هذا الخروج - كما لا نختلف - مناحات شعرية، وبكائيات، وردات فعل غاضبة، حملت من الإجن والسخائم تجاه الانظمة العربية، ما فاض عن الحدود، وما طفح به المتن. كما صاحبه، من جهة اخرى، نضوج شعري، وفتح لغوي ورؤياوي رائعان، كانا - في تقديرنا - إضافة نوعية للشعرية العربية، وقيمة جمالية لا تنكر، ما كان احوج تلك الشعرية اليها!

ان نضوج كتابات المنفى الفلسطينية بعامة - حتى لا نبقى حبيسي جنس الشعر - ربما يجد تفسيره في استلهام تاريخ الأمم المقهورة، والشعوب المغلوبة والمقاومة، والفلسفات الانسانية الوجودية الكرغاردية والهيدجرية، والميرلوبونتية، والنتشوية المعاصرة. كما تمّ ابتعاث الشوبنهاورية، والسبينوزية وغيرهما. ذلك ان المنفى / المنافي التي صار اليها الفلسطينيون، بقدر ما كانت امتحاناً ومحنة قاسيتين، بقدر ما كانت اغتراباً ثقافياً رحيباً، هيأ للمبدعين منهم، وبخاصة الشعراء، افقاً اوسع، وفتح قدّام النص- بصيغة الجمع - المجال الخصب ثقافياً، لكي يحقق شرطه الابداعي وجماليته. فضلاً عن ان موضوعة الغربة والمنفى، موجودة، ومتأصلة في التراث الشعري العربي لدى امرئ القيس، وطرفة بن العبد، وابي فراس الحمداني،

لنا في شعرية محمود درويش، والمناصرة، وسميح القاسم، بوصفها نموذجاً عالياً، المثل الابرز، رافق هذا الخروج - كما لا نختلف - مناحات شعرية، وبكائيات، وردات فعل غاضبة، حملت من الإجن والسخائم تجاه الانظمة العربية

المناصرة





سعدي يوسف

والمتنبي، واسامة بن منقذ، وغيرهم.

هكذا نرى الى المنفى بوصفه تجربة ذات ثراء وغنى، إن على المستوى الاثني السوسيولوجي الذي يقول بتفوق الاقليات والمهمشين، على اهل البلد المضيف ذي الاغلبية الضاربة، او على مستوى الاجتهاد الشخصي، والكدّ الذاتي بفعل الاحتكاك، والتثاقف والرغبة الحارقة، في تبوؤ مقعد الجدارة الادبية او الجدارة الشعرية. بهذا المعنى، لم يكن المنفى كمفهوم مضاد لمفهوم الوطن، ويلاً وثبوراً كله، كما لم يكن عدناً أو اركاديا حالمة. إنما تأسس، بوصفه كذلك، وطناً او اقامة مؤقتة في الكتابة. او نصاً ضرورياً بديلاً من ارض ضائعة، لا يني مشرئباً الى عناصرها، وتاريخها، واشيائها كهوية لا مناص من استحضارها، وتأبيدها عبر المكتوب، واستعادتها في المنفى كخصوصية جغرافية وثقافية ايضاً. علماً ان الخصوصية الثقافية الفلسطينية، من خصوصية الثقافة العربية. ومن ثمة كانت اللغة الشعرية - وهي دوماً كذلك - مأوى وامتداداً للمكان المسروق، مع الابقاء على المسافة اللازمة جمالياً، وارتداداً الى الرحم - الأم، بوصفه اغتذاء وماء وروحاً، وتمايزاً عن الآخر الاسرائيلي المقيم غصباً، على ارض فلسطين التاريخية. ومن ثمة - ايضاً - كان استيحاء التراثات الانسانية من اساطير، وآداب،

تغدو فلسطين إيثاكا المستحيلة، أو إيثاكا الممكنة، بحسبان الأوفاق السياسية، وميزان القوى، ومزاجية المنتظم الدولي، ودرجة تنازلات الضحية

وديانات، عاملاً بالغ الفائدة والمتعة في مساعدة الشاعر على إغناء تجربته، وتخصيبها، وتعديد دلالاتها وتكثير مراياها.

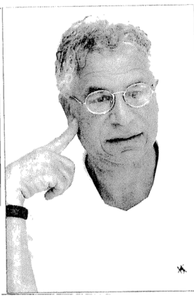
من هنا - مثلاً - نفهم المكافئ العوليسي (اوديسيوس)، للإنسان المعاصر الذي اصبح المنفى قدراً مقدوراً له، بالمعنيين: المنفى الداخلي أو المنفى الخارجي. وندرك، ثانية، تشقيقه من الفلسطيني او العكس. فجزيرة إيثاكا التي هي مملكة عوليس، تصبح لغة وتخييلاً فلسطين المسروقة، بوصفها استعارة، وتغدو فلسطين إيثاكا المستحيلة، أو إيثاكا الممكنة، بحسبان الأوفاق السياسية، وميزان القوى، ومزاجية المنتظم الدولي، ودرجة تنازلات الضحية. أما «بينلوب»: المرأة النموذجية في الوفاء والإخلاص لزوجها، التي لم تعرف الشعريات الإنسانية، مثيلاً لها، فيمكن أن نماهيها مع المرأة الفلسطينية كأم، وحبيبة. وأرض، تغزل الساعات والأيام، والشهور والأعوام، على نولها الذي لم يتآكل من الضجر، فيما هي تغزل الصوف، وتنقض غزلها، مبعدة - في آن - الطامعين في العرش والجمال، ومترقبة، بلهفة العاشقة الموجوعة، بشرى طائر ينقر زجاج الصمت الذي يلفها، قادم بين يدي عوليس.

نذكر عوليس مكافئ الفلسطيني تخييلاً، الذي ابدعته العبقرية الخلاقة لهوميروس، واقفاً في وحدته البارد على ضفة جزيرة «كاليبسو»، باكياً ايثاكا البعيدة، من احساس فادح بطول البعاد، وحرقة فجائية للنوستالجيا، التي تعني، فيما تعنيه - حالة من الفقد العميق، والحرمان الصارخ من مكان هو له. وكان فيه! لكن الشاعر اليوناني الحديث: قسطنطين كفافي، بقدرة الشاعر السحرية، على تحويل الاشياء، والمعاني، يجعل من سفر عوليس رحلة شائقة في المجهول، عامرة بالمغامرات والحكمة. فكأنما إيثاكا تواطأت مع الاقدار، لتطوح بسيدها الملك الى البحر، وسط العواصف والأعاصير، والحيتان، والسيرينات(١)، والحوريات والآلهة. وكأنما نسج قدر أعمى للفلسطيني، خيوط مؤامرة في لحظة ما، وفي مكان ما، ليرمى في البراري للسباع، والضباع، وبنات آوى، بعد أن سدت في وجهه، منافذ العودة، وسوّرت الأمكنة، والازمة بالكلاب والحراب، والخرافة:

(أعطتك إيثاكا هذا السفر الجميل
لولاها ما ذهبت ابداً
وليس لها ما تعطيك غيره
وعلى فقرها كما تبدو
لم تخدعك إيثاكا
حكيماً وغنياً بالمكتسبات
ستدرك ماذا تعني إيثاكا
تمنّ - إذن - أن يطول السفر
وليكن غنياً بالمغامرات والتجارب
لا تخف الصقالب، ولا غضب بوزيدون)(٢)

هل نمضي أكثر ونقول بأنه إذا كانت رحلة عوليس، وما حف بها من خبرة

شوقي بزيع



مريد البرغوثي



وغنى تجاربي، ومغامرات يقف لها شعر الرأس، قد انتهت بالوصول الى ايثاكا، اي بتحقيق شهوة اللقاء ببينلوب – بما يعنيه ذلك من مباركة قدرية، واطفاء جذوة مشتعلة، فإن خروج الفلسطيني ما يزال خروجاً، ومنفاه ما انفك يستطيل وينكمش تارة، كالظل أو كالتابوت. بل ما فتئ يتضاعف، سواء على الأرض الناقصة، أو المحسوبة الى اقل من ذراع، أو الأرض العربية المترامية التي لا تسمح للفلسطيني بمد رجليه أبعد قليلاً من المربع المحشور فيه! تلك هي المفارقة الأقسى التي تمزق الفلسطيني. وحتى يتصدى الشاعر لهذه المفارقة، كان عليه أن يحتمي – كما أسلفنا – بالتراثات الإنسانية، مستلهماً المثال، والقدرة على بناء نص مواز، تكون اللغة فيه وطناً، والشعر الأنق الأرقى، وسيلة لاستعادة الذكرى، والإبقاء على جمرتها متوهجة تضيء ديجور المنفى، وتمد الشاعر بدفء الحلم، وأطياف العودة.

إن الكتابة أعمق الأوطان وأبقاها. ألم تذهب أمصار، وتندرس ممالك ومدن؟ فما الذي خلدها، وابقى على دبيبها يمشي في ثنايا اللغة، ويخترق ازمنة، وتواريخ، وثقافات، ليصل الينا؟ انه المتخيل الشعري، ونبض اللغة الحي. انه القلم وما يسطرون. بهذا، نفهم كتابات جلال الدين الرومي، وامرئ القيس، وطرفة، واوفيد، وفرجيل، ونوفاليس، ولوتريامون، وكثيرين سواهم، وبهذا المعنى، نقترب من فهم محمود درويش حين يقول: «فلسطين المتخيلة أكثر إطاعة لمخيلتي الشعرية من فلسطين الواقعية»(٣).

ذلك أن إنتاج الوطن نصياً، واستعادته في اللغة، لا يخلو من اعادة بنائه، وتركيبه وفقاً للمخيلة، وارضاء للمحلوم به، ولا ينجو من ممارسة مختلف ضروب الانتخاب والانتقاء والاختزال. نقصد ان اللغة كوسيط ناقل للتصور والاحساس والتجربة، تسبغ على المكان المفتقد المتواري وراء الحواجز والاسلاك، تلويناً فردوسياً، وايقوناً مضفوراً بجدائل الزمن الذهبية. ثم ان قصائد الرواد امثال ابي سلمى، وعبد الرحيم محمود، في الحب والطبيعة، عززت الفكرة الفردوسية، والمفهوم العدني، والاندلس الضائعة، عن فلسطين. مما حدا بالجيل اللاحق إلى تطوير الفكرة بعد انضاجها، والسمو بها الى مستوى شعري رفيع، تقاطعت في تضاعيفه انساغ مغذية مصدرها ثقافة الجيل الجديد العميقة والمتنوعة، وطموحه الى استيلاد نص باذخ، يقايس ويضارع نصوصاً كونية لشعراء وكتّاب افذاذ في المجال اياه، وضمن الطيم نفسها: (طيم الخروج والمنفى والاستعادة).

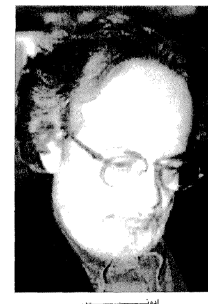
عنينا بهؤلاء الأفذاذ، بعضاً ممن ذكرنا للتو، بالاضافة الى الفيلسوف اليهودي ادورنو، وارباخ، وصمويل بيكيت، وازرا باوند، وغيرهم. وفي تاريخ الهزائم والرهبوت، كان الادب ملجأ وملاذاً، يستقوي به المبدعون مجازاً وخيالاً على فظاعة الشرور، وينطلقون منه وبه حاملين نبض الحلم بغد مشرق، وبإنسان جديد معافى يخرج من الرماد المحترق، منتفضاً كطائر الفينيق، كما لو أنهم يستحضرون قول المتنبي الخالد:

كم قد قُتِلتُ وكم قد متُّ عندكم
ثم انتفضت فزال القبر والكفن
فقد كان شاهد دفني قبل قولهم
جماعة ثم ماتوا قبل من دفنوا(٤)

وليس من سبيل الى العودة الى الحياة بمعناها الكريم والسامي، الا اذا جاز المرء خطّ الخوف، وتغلب على اعتمال التردد والتوجس في دخيلته. وعندما يغتصب وطن بالكامل، ويقتلع أهله طراً في أشنع عملية سرقة موصوفة امام العالم، لا يبقى من خيار للمعتدى عليه، سوى النضال، والمقاومة، وغير الكتابة المحتفية بالأمل والحياة، والكتابة التي تسترد الوطن شبراً.. شبراً، وتلملم شتات الروح، وشظايا المرابع والمجالي، عبر الامعان في استدعاء اسماء الاماكن وتأثيث النصوص بها، انعاشاً للذاكرة والتاريخ، ودفعاً لغول النسيان. «ان الشعر والثقافة بالأحرى هي حصن الدفاع الاخير امام هزيمة الحاضر المدوية. من هنا يبدو الشعر وسيلة لاستعادة الوطن، والانطلاق من القصيدة – اللغة، يعني انطلاقاً من اللغة – الوطن البديل»(٥).

يتزنر المنفي بالأرض كما تتزنر السماء بالنجوم، والمعاصم البضة بالذهب، او هو: (يلف الأرض كما يلف الراعي عباءته) بتعبير بديع لسعدي يوسف(٦). يكتب المناصرة الشعر «ضد التشتت، وضد الاندماج مع المنفى، محاولاً التواصل مع الوطن بتحقيقه ولو في الحلم الشعري»(٧).

كما يساهم بطريقته في تأسيس فكرة اعادة احياء الهوية الفلسطينية، تفنيداً للدعوى الصهيونية بأن المجال القومي للفلسطيني، هو العالم العربي: ففيه ومعه وضمنه رقعته الارضية، للاستئثار



ادونيس

ان الشعر والثقافة بالأحرى هي حصن الدفاع الاخير امام هزيمة الحاضر المدوية. من هنا يبدو الشعر وسيلة لاستعادة الوطن، والانطلاق من القصيدة - اللغة، يعني انطلاقاً من اللغة - الوطن

بالمجال الترابي، والارض التاريخية الفلسطينية، والعمل علي محو الأثر الكنعاني، ومحق العرب الباقين في ارضهم، بإلحاقهم بالتسمية الغامضة والملتبسة: (عرب إسرائيل).

إن مشكلة القصيدة الوطنية التي ثار حولها نقع كثير، ولغط ونفير، والتي اعتبرت عائقاً أمام الجمالي، ما دام ان مفهومها يتصل بدهياً ومبدئياً، بما تحمله من موقف سياسي، وما تنهض عليه من مهماز تحريضي، هي بالأساس مشكلة فنية، أي مشكلة كيفية وتقنية، يرتفع بها شعر، ويسف آخر، بحسب طبيعة التعامل، ونوعية المقاربة ومدى النجاح في تشغيل اللغة، وبنية الرؤية، وأسلبة التعبير. «مشكلة القصيدة الوطنية – فيما يقول الشاعر مريد البرغوثي، من جهة أخرى – هي مشكلة فنية، تعالج بالإتقان الفني، ولا تعالج بإخراج الوطن من الشعر، بل بإدراجه بشكل فني مدهش وجديد في الشعر. ومفهوم الوطن هنا، هو علاقة حياة الفرد بمكانه وذاكرته، وبالبشر المحيطين به..»(٨).

وفي الحالة الفلسطينية، تصبح القصيدة الوطنية ضرورة فنية وانطولوجية في آن، لأنها تذكير بمشاعر ملتهبة، وأشواق عارمة نحو الوطن المغتصب، وإعلان عن تكريسه حاضراً ومتجدداً، في عقل ووجدان شعب، طالما ان المعركة حضارية بل وجودية مع كيان مزروع، ومتسرطن، ما انفك مسترسلاً في التجريف والمحو. لقد صار ركام من القصائد الوطنية الحماسية الى الرفوف المتربة، وفي احسن الاحوال، الى الارشفة، نظراً لخلوه من ماء الشعر، ومما به يتحول وفقاً للتلقيات المتحولة. وفي هذا الصدد، يقول ادونيس: (ما الذي بقي من الشعر حول الاحداث الوطنية العربية في النصف القرن الاخير/ ثم يردف مجيباً: «بقي الشعر الذي اخترق الحدث محولاً اياه الى رمز»(٩).

هذا الرمز العريض هو ما تحقق في شعرية المناصرة، وما اخترق بنايته الشعرية الفارهة التي رفعها لبنة اثر لبنة، على مسافة زمنية تنوف على اربعة عقود، فالبناء الفاره تجل من تجليات الحفر والبحث، والصراع المرير مع اللغة، والذهاب عميقاً الى استثمار الطاقة التعبيرية للصوت، والإيقاع، والنسق السيميائي للمعنى. بالجهد الجهيد، والنحت المدروس، تصبح اللغة مسكناً جمالياً بالمعنى الباشلاري، وكينونة انطولوجية بالمعنى الهايدجري، ان الشاعر وهو يبني النص للإقامة فيه، بديلاً من الوطن الضائع، انما يمسك للحظات، بذلك الضوء الغامز الذي تتلامع في شعاعه، القباب الغامضة، والغيوم السابحة بين البال، والتلال والوهاد، وفضاءات الطفولة اللازوردية، والاشياء المسكونة برفيف الروح. لهذا قلنا، من قبل، بأن فلسطين بوصفها واقعاً استعارياً، أو متخيلاً، تستبدل في نماذج شعرية كثيرة من دون إعلان بإيثاكا المستقلة من أوديسا هوميروس، أي تنحل ورقياً في ذاكرة الكتابة التاريخية، وتتماهى مع الاسطورة – مع ما يقتضيه الجذر الاسطوري من حبل سرة معقود بالطفولة الغضة التي تلون بالقزحيات، وطناً مغتصباً.. وطناً في الهُنَاك. ثمة فقد ساحق يخيم بظلاله الكابية الثقيلة على زمن الشاعر الفلسطيني، او على لا زمنية شعره، وهو يستدعي الآتي، مثقلاً بالحلم والأمل من اجل فلسطين قادمة، او ماضية ملفعة بتاريخها الكنعاني المتوهج. وفي المابين فقط، يعوي الفقد.. أي في الحاضر الخائب، والراهن الباكي. ولأن الفقد شامل وحارق، يحاول الشاعر أن يحقق وجوده ووطنه في النص. ولنترك الكلمة لمحمود درويش، ليوضح هذا التأسيس، وكيف تتم هذه الاستعاضة، والاستعادة:

«من ناحية أخرى، انا فاقد كل شيء كمواطن، وككائن إنساني، في شروطي التاريخية المحددة. أنا فاقد كل شيء، ولذلك أسعى لأن أحقق وجودي ووطني من خلال التأسيس داخل اللغة، كتعويض عما فقدته وخسرته ليس فقط كفلسطيني، وانما ايضاً كشاعر. فالشاعر غير راض عن علاقته بالواقع، غير راض عن علاقته بشرطه التاريخي، وبالتالي، فهو دائماً يسعى لكي يؤسس من خلال الواقع العيني، واقعاً استعارياً او جمالياً، فيجعل الواقع اللغوي في تعارض مع الواقع العيني»(١٠).

ونحسب ان مقولة محمود درويش، تنسحب على المناصرة، وتنطبق على تجربته في الحياة، وفي الشعر. ها هي ذي جفراه مستعادة، حيث ينعجن النص بالترب، فيستويان استعارة أنثوية حالة:

- (ليلاً.. آتيك كقبلة
ليلاً.. أغويك كنجمة
ليلاً.. تجرحني ذكراك الدموية
ليلاً.. ابكيك فيمنعني نشفان الروح
ليلاً.. في حلمي اسري نحو كرومك
ليلاً اسري نحو شعابك يا خضراء

في الحالة الفلسطينية، تصبح القصيدة الوطنية ضرورة فنية وانطولوجية في آن، لأنها تذكير بمشاعر ملتهبة، وأشواق عارمة نحو الوطن المغتصب، وإعلان عن تكريسه حاضراً ومتجدداً

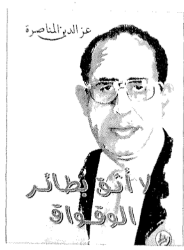

محمود درويش

الروح)(١١)

تُزار فلسطين - المرأة ليلاً، كعهد أسلافه الشعراء الغزليين، في غفلة عن العسس، وعن الدهر. أي في غفلة عن سارق العش، واختراق للحواجز والأسلاك، تزورها روح المناصرة؛ فتخضر جذور الماضي، وتهتاج العناصر لعطر الوافد.. عطر الابن المغيب، الذي - في سراه - يتعفر بتراب الطفولة، ويشتعل بنداء الدوالي والكروم: «يا عنب الخليل. عنب وعناب يا عنب، يا أكل الحبايب يا عنب»(١٢). ثم يستمر مخبراً اياها بما قام به من فعل في عودته الخاطفة، لتبقى أسيرة دمه.. وعصفورة تغرد في روحه:

- (روحي نحو غزالات ويوحي بالأسرار
قبلتك نحو القبلة قرب رموز حجرية
اشعلتك بالغار وللمت رمادك
ثم نثرتك في الريح.
طرزتك في الغيم قطيعاً يسرح في المرج المسموح
بوحي يا نرجسة الوعد المكبوت
ثم دفنتك تحت صنوبرة التابوت
علّمتك بالحجر السري
علّمتك بالحبر الصيني
ورسمتك قبرة فوق ذراع أسير بدوي مجروح)(١٣)

وهي، إلى ذلك، قربان، وافتداء، وتقدمة. يهرق دمها متحولاً الى مسك، فهو بعض دم الغزال. ينثره الشاعر ويذريه في الريح، ويطرز اسمها على اهداب الغيم، مبشراً بالغيث، والوعد المرتقب. ويعيدها، بعدئذ، رماداً مدفوناً تحت صنوبرة التابوت، فكأنه «تابوت العهد»، معلماً (واضعاً علامة) إياها بالحجر على طريقة البدو الرحل حتى لا تندرس، وتصير الى اقواء واطلال. وتأتي الدلالة محمولة على أجنحة من التعابير العامية المفصحة، أو الفصحى القريبة من العامية في قوله: (روحي = اذهبي) - و(قبلتك نحو القِبلة): وهو تعبير دارج - على فصاحته: يقال عند الذبح والنحر، تتبادل المواقع والقصد. كما يدرج الشاعر فعل (علّم)، مستفيداً من دلالته السياقية: (علمتك بالحبر السري/ علمتك بالحبر الصيني).



والحق ان هوس المناصرة بالتشقيق، والفصيح العامي، هوس بيّن، لا يدانيه فيه شاعر خلا سميحاً القاسم - فيما نرى - وبدر شاكر السياب بنسبة أضأل(١٤).

يحاور النص تاريخاً متحدراً من جذور بعيدة، وصاعداً من عبق الجغرافيا، وسحر الأمكنة، مخلوطاً بالعناصر والأشياء في علائقها المتشابكة، وطيها ونشرها المتفاعل كشاهد نفي على الادعاء والتلفيق الإسرائيلي الذي ينازع الفلسطيني وشم الأرض، وميسمها اليبوسي الكنعاني العربي. وبذلك يتأسس الوطن الكائن والممكن في النص:

- (توهج كنعان بين القرى:
غوطة في الخليل: الفراش على الورد
والورد فيه فصائل مثل الجيوش
أحاول أن أتثلج حين أرى نهرها وينابيعها
باردات كغريتنا الباردة
غوطة في الخليل = يمام على غصن ليمونة
وحمام وجوز ولوز وحور وصفصافة فارعة
حيث تكون الينابيع والعشب ثم
تكون الحضارات - بير السباع ورقص
الفراشات فوق الملاءات في الحقل)(١٥)

فالغوطة، التي يستدعيها النص، ويستلها من ذاكرة الطفولة، ومسقط الرأس (الخليل)، بالاتساع والامتداد، تشكل الملاذ الأبهى، والمكان العدني حيث الأنهار، والينابيع واليمام والحمام واللوز والحور والصفصاف، والفراش: المكان الذي يفيء على الشاعر ظل الاستعادة، من خلل الشجر، في قيظ الإقامة بالصحراء. ويغدق عليه ماء مثلوجاً في صهد المنفى، ويلوّن تعاسة الحاضر بلون الورد، والفراش. ثمة أكثر من سبب يدفع الشاعر إلى فتح شباك الذكرى، وكوى النسائم في جسد النص، لتنهمر عليه الأغاني، ويضوع من حواليه، شذى المرأة الفاغم:

- (ثم رايت القرنفل في عوسج الدار
منذ ثلاثين عاماً، يحاصرني الحلم دار وحاكورة
وضجيج، عتاباً تعاتبني الدار
والميجنا ساصيح: أيا من جنى
ثم ظريف تمر بقامتها السرمدية
حيث ضفائرها كانسكاب الشعاع على الماء
عاصفة في الصباح. صباح كروم اليقين)(١٦).

دون أن يتخلى لحظة عن استغلال إمكانات اللغة من حيث التجنيس والتورية في قوله (عتابا تعاتبني - والميجنا سأصيح: أيا من جني)، (ثم ظريف تمر بقامتها) مريداً بذلك «الأغنية الشعبية» ظريف الطول، فضلاً عن صوت الصاد ذي الصفير المبثوث في تضاعيف النص، وكأنما هو صفير يأتيه من دغل الماضي موارباً بين خرائب الذكرى، أو خرائب «قمران ورأس شمرا». إنه الحنين الذي هو تجسيد المنفى في اللغة، واطراحه ايضاً باللغة استدعاء ومناداة على الوطن فيها. وما دامت «الكتابة هي المكان الذي يعيش فيه من فقد وطنه» بتعبير «تيودور ادورنو» فليواصل الشاعر نداء الطيوف والغيلان وشيطنته على جبل «اليقين» الذي يطل على البحر الميت أيام ثغاء طفولته التي تتصادى لها البراري والتلال موقعاً بمرارة الحسرة صرخة أليمة علّها توقظ البحر الذي أصرّ على الإبحار في السبات:

(مرة كنت أغفو على جبل مشرق
ويطل على بحر ملح.. وكان السبب
أنني اشتقت ان اتعفر او
احتوي نجمة في السماء

تحت ابطي وامشي بها مثل بحر الخبب
ثم اولي جديلتها في خدر
ثم أغوي الغجر..)
الى ان يقول:
(ثم اصرخ من قمة: أنت بحر يموت
انت بحر بلا دولة او نشيد
كيف ايقظت بحراً يموت ولكنه
بعد عشرين عاد الى نومه
ثم دثّرته بثياب السفر)(١٧).

كل قصيدة رؤيا تنطوي بالضرورة على حلم، وما دام الأمر كذلك، فلغة الحلم تتحول بالحتم إلى لغة رمز وحدس واستشراف. وبناء عليه تنتفي المسافات وتنكمش الأزمنة، فإذا هي الى اختلاط وتكوير، وإذا البعد المكاني غير وارد في مركبة الزمن، وشطحة المقام، وتلفّت القلب كما قال الشريف الرضي، وإذا حارات الخليل تنداح من شرنقة الماضي، طليقة الأجنحة فتنبجس الطفولة شاهدة على مرح واستقرار زلزله ظلم وطغيان، ويطل كنعان متوهجاً كعادته بين حقول الشعير:

(جهّز جوادك للرعي في مرج ذاكرة الغيم قبل المساء
ترني بعيداً، أنا حاضر غائب
غائب حاضر
ثم أقرب من سرعة البرق حين يحوم الخطر
وأقرب من رفة للشجر
وأقرب من خفقة النرجسة
وأقرب من شجر التوت في المدرسة
وأنت تصبين زيتاً على النار
انت تسدين بوابة السر بالعجلات القديمة
توهج كنعان بين حقول الشعير
توه كنعان ورداً وخوفاً وخبزاً وشايا
على تلة قرب برقوقة المنحدر)(١٨)

مراوحاً بين التكرار كسمت محتذى، ومركب ممتطى، وبين الثنائيات الضدية التي تشتغل على تفتيق المعني وتدويره اطراداً مع تنامي الدلالة الأعم، زيادة على التجنيس (تصبّين - تسدّين) النائس أصواتياً بين التفخيم (الصاد) والهمس (السين) يحقق الشاعر ما يرومه أي الاشتغال على اللغة الذي وكده أن يوصلها الى نار الشعر بالمعنى البوذي الذي يفيد أن النار مصدر التطهير والنور والاحتراق. وإذا كان ميداس في الاسطورة، يحول كل شيء وضع عليه يده الى ذهب، فإن الشعر يجمل الأرض والاشياء كائناً ما كانت، متى ما لمسها ورفع اهداب فساتينها المنسدلة والسائلة على الحواشي والاطراف كعناقيد ندى.

(هل كان الكرمل جميلاً قبل قصائد درويش؟ بالتأكيد نعم، لكن الكرمل اصبح اجمل بقصائده) يتساءل المناصرة في احد اعداد الكرمل(١٩).

ونحن بدورنا نضع السؤال التالي ونجيب عنه وهو: (هل كنا ندري بالخليل أو البحر الميت قبل عز الدين/ بالطبع نعم، لكن الخليل والبحر الميت اضحيا اشهر وافتن بقصائده). «ان فلسطين تتحول الى لغة اكثر منها موضوعاً، والى حس وايقاع اكثر منها مسألة، والى رمز خفي، الى عدن مهجورة، واطلنطيكا غارقة، وحديقة ديناصورات، واثريات للروح»(٢٠).

وعلى الرغم مما قيل من أن العودة الفلسطينية الناقصة الى الارض التاريخية بعد اوفاق اوسلو، قد اخرجت فلسطين من الاستعارة الى الواقع، فإن فلسطين الناقصة، الطائر المهيض، يتيح - في نظرنا - التوق الى الاستكمال، او بعبارة افصح، يفسح المجال واسعاً امام الحلم بالوطن المشتهى المهرب الى النص، اي الى الاستعارة والرمز. أضف إلى ذلك، أن المساحات المقصوصة والممنوحة للشعب الفلسطيني عملت على اعادة المعنى الى النص، كما لو ان القشرة السوريالية ازيلت عنه غداة تشكيل السلطة الفلسطينية، فتأججت شمس يقينه، وتعوسجت شجرة الشك في الطريق. وبعودة المعنى الى النص، يكون النص قد عاد الى السياق والروح المجيد قد انزرع في الهتاف بحتمية العودة.

كل قصيدة رؤيا تنطوي بالضرورة على حلم، وما دام الأمر كذلك، فلغة الحلم تتحول بالحتم إلى لغة رمز وحدس واستشراف. وبناء عليه تنتفي المسافات وتنكمش الأزمنة، فإذا هي الى اختلاط وتكوير المقام

لكن فعل العودة النصي، ينزل ادراج المسرح التاريخي حيث الجوهر البدئي. يقول محمد جمال باروت: «فعل العودة هو على مستوى البنية الرمزية الديناميكية فعل استعادة لجوهر بدئي، لمعاد ابدي فلسطيني، منذ البدء الكنعاني الاول وحتى الراهن. وبوصفه فعلاً، فإنه براكسيس الا انه، شعرياً، وفي آلية البنية الرمزية الديناميكية، لا يظهر إلا كبراكسيس حدسي أو ميتافيزيائي، فيختلط البراكسيس بالاسطورة، ويصبح نفسه تجلياً غامضاً وسرياً لماهيتها»(٢١).

هي القصيدة، اذن، ما يغطي الشاعر من برد العراء او قيظ الصحراء، سيان، لأنها تدثره بإزار البدء التاريخي والوجودي، وتشمخ سقيفة من كستناء وبلوط وارفين يظللانه اذا عزّ الظل والماء. هي ناي الابدية، وغناء الروح وبلسم الجرح النازف منذ الفطم، نقصد منذ الطرد، لواذاً يلوذ بها، اذا لعلع الغدر واشرعت اسنة، واخوف ما يخافه المناصرة النشفان واليباس، وهجرة الشعر له، وتخليه عنه، فلو حدث هذا لتضاعفت خيبته، وتكثرت مرارته - اذ حينئذ - سيبري الخسران ما تبقى من جسد، وسيصدأ نبض القلب، وتنهار الأحلام:

(بل حين انكرني الهواء
كانت تغطيني
إذا هبت عواصف من صهيل
في جبال البطم
أو في غابة البلوط
في الوادي السحيق
كانت إذا عطش المغني
اشربته نبيذها ونشيدها الأبدي
لا تعشق سواها

ايها المطرود في ليل الحريق)(٢٢).

وللقصيدة بالطفولة الف خيط واصل وسبب، فما دام الشعر أعلق ما يكون بالبدئية والاسطورة كائناً ما كان تمثله وامتصاصه للأسطورة، فإن الدهشة هي ارضه وسماؤه وأشياؤه في صلصالها الأول، بهذا المعنى ظل المناصرة طفلاً ملطخاً بتوت العليق وعنب الخليل، وغبار المدن، ومبلل القنباز بماء الينابيع ودعاء «ام الغيث» ولم لا بغيمة من بنطلون ماياكوفسكي؟ تضوع الوان فلسطين وعطور نباتاتها واشجارها، ودخائن طوابينها، من مسام نصوصه، واكمام معاطفه وقمصانه. فالطفولة زمن احتمائي بامتياز، ولحظة استدعائية للصور الملونة لا تحول ابداً بها يتأسس الوطن كمكان يترقرق سحراً، وينطلق الشعر بكل عنفوانه كأنه يبدأ للتو، وتلك حالة تعاد وتستعاد في النص كلما تعلق الأمر بنداء الأرض، واستقدام الازمنة الخوالي:

(أخلع في الليل ازاري
اسمع صوت المدن البيضاء تناديني
مدني لا تخلف ميعاداً يا شجر الروم
ثمّت طفل يقرأ ذاكرة الخضر
يغني للصفصاف، العنب، الشيح، القيسوم
ويحاور صلبان السيد في الفجر
امام الاسوار السوداء
وكذلك يمشي اثناء النوم يكلم سيده
ايل فلسطين
ويكلم اشجاراً دائمة الخضرة في الزمن المظلوم)(٢٣).

موخوزاً بدبوس الظلم الإسرائيلي الى العظم، مرمياً خارج سوار بيته وداره، يقبل الطفل / الشاعر على قراءة رموز الخير والصلاح علّها توقف الم الوخز الفاجر، وتمسح دموعه، ان هي الا الرجل الصالح «الخضر» الذي يأتي اشياء محيرة للعقل، لكنها تنطوي في نهاية المطاف، على الخير والعدل، لأنها تؤول الى الضوء في وسط العتمة. وقصته مع موسى عليه السلام أعرف من أن تستعرض. ثم هي صلبان السيد المسيح التي ترمز إلى آلام الفادي من أجل بشرية مفتداة، أي الى محجة المحبة كمآل، رغم انزراعها بالصخور المدببة والاشواك، واخيراً هي ابتهال وضراعة الى ايل فلسطين، راعيها الاله، الرب القدير على تبديل وضع الطفل الاشعث الباكي من حال الى حال.

لم تذبل الاشجار ابداً، وكيف لها ان تذبل في عين الطفل؟ ولم تكن الاشجار خرساء ملفوفة بالصمت الابيض السرمدي، وملمومة في بلاهة الانتظار، وكيف لها وأمامها شاعر مطوّب الطبيعة الفلسطينية، وصاحب الارض والبحر والجبال؟ هكذا يستطيع النص ان يبني وطنه، ويستعيد الماضي والحاضر، ويستشرف الآتي، قابضاً بتكويرة اليد كلها على جمرة اللحظة الابدية المشتعلة، انها اللغة وقد اختارت جنساً طفولياً الا وهو الشر، فبه تتألق وتتأنق وتجدل وطنها وجسره الهوائي المتحرك بين الامس واليوم والغد. «اذا كانت اللغة عند كفافي (Cavafy) بديلاً للزمن المفقود، كما الذاكرة عند بروست Proust، فهي عند المناصرة بديل للمكان المفقود، انه يستعيد اماكن طفولته، احجار صباه، حشائشه، ويقيم معها داخل ملحمته (يقصد كنعانياذا) لكن المناصرة لا يقيم مثل كفافي في زمن قديم واحد، بل يخلط الأزمنة في عملية استبدال متواصلة بين الماضي ولحاضر، لأن زمن الفن لا يتطابق مع زمن الواقع. الفن بهذا المعنى خروج على الزمن النسبي، وانغماس في لحظة الابدية»(٢٤).

وإذا كان المناصرة يقرّ بأن الطريق طويل، في خطاب موجه الى الذات نزعم انه التفات تشخيصي جميل:

(الطريق طويل
أيها الرعوي النبيل)(٢٥)

فإنه يعرف انه لا مناصّ من مواصلة الطريق، وان نأت قرطبة او غرناطة، وتناءت ايثاكا، او فلسطين، منشداً من دون ملل ولا كلل:

«لا بد من ارض جفرا وإن طال السفر»(٢٦).

وكيف لا؟ وهو يرى رؤية اليقين، بعين زرقاء اليمامة او بعين العرّاف اليوناني تيريزياس ان فلسطين آتية، وان العودة تحققت غداً اذا اردنا قلب الازمنة وتحريك الدلالة:

(قلت: إني أرى فوق تلك الجبال التي رجعت قهقرى
غنماً سارحاً في الشعاب
ارى
مطراً قادماً في طبول الرعود
عبر تشكيلة البرق عبر الخراب
ارى قلعة من ندى
في أعالي السحاب
أرى دولة في مسار السرى)(٢٧)

ولدالّ البرق، وظيفة دلالية وجمالية أكيدة في الشعريات العربية القديمة، وبخاصة في شعر الحنين الأندلسي، فلا غرو ان يستعمله الشاعر كلما برّح به الحنين وتاق الى الرحم (عبر تشكيلة البرق عبر الخراب)، وفي نص آخر يقول:

(حين يشتد برق اعي
ان باب الخليل هنا
في الشرايين، والقدس صارت اياب)(٢٨)

وهذا أبو المطرف بن عميرة يقول:

أقول لساري البرق في جنح ليلة
كلانا بها قد بات يبكي ويسهر
تعرض مجتازاً فكان مذكرا
بعهد اللوى والشيء بالشيء يذكر(٢٩)

هكذا استردّ الشاعر ويسترد وطنه وفلسطين التاريخية بالكامل، لأن النص وهو يصنع متخيله، ويقيم هيكله الزمني في الكتابة خطياً او مقلوباً، او متداخلاً، يعكس بمراياه اللغوية الاستعارية واقعاً تاريخياً، موثقاً كما هو، ومتحرراً بالشعر الى الاقصى، ومستعيناً بالأساطير المختلفة وكتاب «الموتى» الفرعوني،

لم تذبل الاشجار ابداً، وكيف لها ان تذبل في عين الطفل؟ ولم تكن الاشجار خرساء ملفوفة بالصمت الابيض السرمدي، وملمومة في بلاهة الانتظار، وكيف لها وأمامها شاعر مطوّب الطبيعة الفلسطينية، وصاحب الارض والبحر والجبال؟

وكتابات كهنة اوغاريت وسومر وبابل واثينا، يبني المناصرة واقعه النصي وفلسطينه بوصفها استعارة وافقاً جمالياً يتقدّم من يد الشاعر، فإذا هو «جفرا» واذا هي «الخليل» والكنعانيون، و«الهندي» الاخضر امام دالية الارجوان، واذا هو النساء المتعددات الجميلات البضّات، والبحر الميت الذي يتميّز من الغيظ و«يطق» من القهر، واذا هي تلك الفلسطينية الاخرى، اجمل الامهات التي تغزل بالزغاريد والانف العالي والجبين الوضيء اعراس الشهداء، او بينلوب المعاصرة التي تطرز الصبر نجوماً على «مرابيل» الأيام في انتظار عوليس الآتي لا محالة، حتى وان عاد محمولاً على آلة حدباء أو نعش هاتف بالانتصار. فالموت في الحالة الفلسطينية حياة، ولعل ما يبغيه الشاعر اذا عزت اعادة الوطن الى الوطن كما كان، ان يثوى في تراب ارضه في الأعالي حيث الصنوبر والدراقة، ليتمكن من الاطلالة من جبله الطفولي «جبل اليقين» على البحر الميت، بحره الحي الذي قتلوه وجرعوه السم:

(كل ما اطلب الآن قبراً على تلة
في أعالي كروم النصارى أموت
تحت دالية مزمنة
أقابل بحري الذي مات في سالف الأزمنة
عندما وصل السم فيه الوريد)(٣٠).

او في حفرة بجفرته وسط أهله وخلانه و«الخلايلة» الطيبين الباقين الألى تجرعوا الصاب على المغادرة والرحيل:

- يا جفرتي
فلتكن حفرتي قربهم
قرب درّاقة
أو صنوبرة
عند صفصافة الكرم(٣١).

وعندما يصبح الوطن ملء القلب والدم، والغد محفوظاً في قماط الحلم، ومنقوعاً في ماء الاستعارة من حيث هي، على التوالي، احالة على واقع فيزيائي، واحالة على مخيال نابع من نسق تصوري مبنين ما دام ان لغتنا تعبير عن التصورات والمقولات التي نفكر بها، عندها فقط، يغدو النص نفسه استعارة حقيقية قائمة بنفسها لا تحيل الا على ذاتها. وفي هذا يتوضح معنى ان يكون النص بديلاً من الوطن. من منطلق هذا الفهم، يكون في طوق الشعر بما هو لغة ان يسمي الوجود. والتسمية - كما نعلم - تخرج الاشياء من صمتها، من خفائها، ومن كمونها، وتعطيها الاحقية في ان تكون. واذا كان الشعر - كما يرى الفلاسفة الوجوديون - هو تشييد الوجود عن طريق الكلمة، فإنه بالحري، تشييد للوطن والبيت. هكذا، نفهم - مثلاً - مقولة الفيلسوف الالماني هيدجر الذي كرس لشعر هولدرلن وريلكه، مجهوداً فلسفياً لافتاً وبالغ الاهمية والسبق: «اذا تحقق جوهر الشعر، تحقق جوهر الانسان، واقام مسكنه حقاً، واحتمى مما هو فيه من عراء طوال التاريخ»(٣٢).

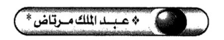
* ناقد من المغرب



الهوامش

١- السرينة: هي في الاساطير اليونانية واحدة من ثلاث مخلوقات نصف كل واحدة منهن طير، ونصفها الآخر انثى. كن يغوين البحارة للدمار على الشطآن الصخرية بغنائهن الساحر. (ورد ذكرهن في الأوديسة).
٢- من ترجمتنا: Jacques Lacarrière - Magazine Littérire / Homére / No 427 - Janvier 2004 - p36.
٣- محمود درويش، المختلف الحقيقي - دراسات وشهادات - دار الشروق - عمان / الأردن - الطبعة الأولى ١٩٩٩، ص٢٤٥.
٤- ديوان المتنبي - شرح أبي البقاء العكبري - الجزء الرابع - دار الفكر، ص٢٢٥.
٥- فخري صالح - مجلة فصول / ج١ - مجلد ١٥ - ع٢ - ١٩٩٦ ص٢٤٢.
٦- سعدي يوسف - الأعمال الشعرية - المجلد الثالث - منشورات المدى - سوريا - الطبعة ٤، ١٩٩٥، ص٣٠٦.
٧- شاعرية التاريخ والأمكنة - حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة - مرجع سابق، ص٢٧٠.
٨- مريد البرغوثي - الكرمل - عدد خاص - ربيع صيف ١٩٩٨ - ص٣٠١.
٩- ادونيس - نقلاً عن صلاح فضل: شفرات النص - عين للدراسات والبحوث - القاهرة - الطبعة الثانية - ١٩٩٥ ص٢٧.
١٠- محمود درويش - من حوار مع حسن نجمي - جريدة القدس العربي - السنة ١٥ - العدد ٤٥٩٠ - ٢٠٠٤ - ص١٠.
١١- عز الدين المناصرة - جفرا لا تؤاخذينا - ص٣٨٠.
١٢- من نداء الباعة المتجولين: علي الخليلي - مجلة التراث الشعبي - وزارة الثقافة والفنون - بغداد - العدد الثالث - السنة التاسعة ١٩٧٨ ص٢٤٤.
١٣- عز الدين المناصرة - نفسه - ص٣٨٠.
١٤- انظر: إبراهيم السامرائي - لغة بين جيلين - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ط٢ - ١٩٨٠ - وانظر كذلك: خليل إبراهيم العطية - التركيب اللغوي لشعر السياب - دار المعارف - سوسة - تونس ط٢ - ١٩٩٩.
١٥- عز الدين المناصرة - يتوهج كنعان - ص٥٦٢.
١٦- عز الدين المناصرة - يتوهج كنعان - ص٥٥٥.
١٧- حيزية - مطر حامض - ص٥٧٦.
١٨- حيزية - يتوهج كنعان - ص٥٦٤.
١٩- الكرمل - عدد خاص ٥٥/٥٦ ربيع - صيف ١٩٩٨، ص٢٩٢.
٢٠- عباس بيضون - المختلف الحقيقي - دراسات عن محمود درويش - دار الشروق ط١ - ١٩٩٩، ص٢٤٩ عمان - الأردن.
٢١- محمد جمال باروت - زيتونة المنفى - ص٦٩.
٢٢- لا أثق بطائر الوقواق - ما للقصيدة لا تطاوعني - ص٤٦.
٢٣- بالأخضر كفناه - صفصاف الدير - ص٣٦٢.
٢٤- من مقال لشوقي بزيع - امرؤ القيس الكنعاني - قراءات في شعر عز الدين المناصرة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الطبعة ١ - ١٩٩٩، ص٢٩٤.
٢٥- رعويات كنعانية - الارجوانية ص٦٦٣-٦٦٤.
٢٦- جفرا - كيف رقصت أم علي - نص ٤ - رقصة الحرقة: ص٤٠١.
٢٧- رعويات - تشكيلات رعدية -ص٦٩٩-٧٠٠.
٢٨- الدكتور يوسف عيد - الشعر الاندلسي وصدى النكبات - دار الفكر العربي - بيروت ط١، ٢٠٠٢، ص٤٥.
٢٩- بالاخضر كفناه - لن يفهمني أحد، ص٣٥٩.
٣٠- رعويات كنعانية - وسواس أبيض، ص٧١١.
٣١- لا اثق بطائر الوقواق، ليلة الافتتاح، ص٤٢.
٣٢- مجاهد عبد المنعم مجاهد، مجلة المعرفة السورية، عدد ممتاز، العدد ١٩٣-١٩٤، آذار - نيسان ١٩٧٨، ص٢٢٩.

ليلى العثمان...
القاصّة الكويتيّة المتميزة


* عبد الملك مرتاض *

سبق لي أن كتبت عن طائفة من الأدباء الكويتيين المعاصرين في عدّة مناسبات، ونشرت ما كتبت في أكثر من دوريّة وجريدة عربيّة؛ فلقد كتبت عن الشاعر أحمد السقّاف، كما كتبت عن الشاعرة الكويتيّة ليلى شعيب التي كانت أهدتني ديوانها الشعريّ الجميل "عناكب ترثي جرحاً"، وأحسبني نشرت عنها شيئاً في جريدة "الرياض" السعوديّة، منذ قريب من عشر سنوات. كما كتبت كتاباً كاملاً عن الشاعرة الكبيرة الدكتورة سعاد الصباح (نشر بالكويت ٢٠٠٠) بعنوان: "النّص، والنص الغائب في شعر سعاد الصباح". فأنا من هذا المنطلق لست غريباً على الأدب الكويتيّ، وليس الأدب الكويتيّ غريباً عنّي...

غير أنّي أودّ اليوم أن أقدّم أديبةً كويتيّة معاصرة كبيرة، قاصة وروائيّة وكاتبة مقالة من الطّراز المرموق، لم يسبق لي أن كتبت عنها حرفاً واحداً، وهي ليلى العثمان.

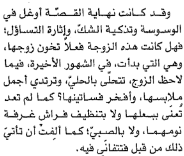
إنّ هذه الأديبة الكويتيّة جاوز صيتها حدود العالم العربيّ إلى أوربا حيث ترجمت لها طائفة من أعمالها إلى عدة لغات أوربيّة مثل اللّغة الإنجليزيّة، والروسيّة، والألمانيّة، والبولنديّة، واليوغسلافية/ السربو/كرواتيّة، واليوغسلافية/ الألبانيّة، والهولندية، والجيورجيّة... كما كُتبت عنها بعض الدراسات التحليليّة ونشرت في كتب مستقلة بدمشق والكويت وعواصم عربيّة أخرى...

وليلى العثمان، الأديبة الكويتيّة، هي، في حقيقة الأمر، في غنىً عن التقديم، كما يقال، وخصوصاً في الكويت من حيث يصدر أرقى المجلاّت العربيّة مثل "العربي" و"الكويت" و"عالم الفكر" و"البيان"... ولكنّي لا أريد أن أكتب عنها من أجل تعريف المعرَّف؛ وإنّما أريد أن أقرأ قراءة تقديميّة لبعض أعمالها الأدبيّة الكثيرة المتميّزة التي قد لا يعرف منها القراء في المغرب العربيّ، خصوصاً، إلاّ شيئاً قليلاً لاستمرار انقطاع التواصل الثقافي والأدبيّ بين المشرق والمغرب... وذلك على الرغم من أنّ ليلى العثمان معروفة حتّى خارج العالم العربيّ... إنّي كنت أريد اليوم أن أقرأ طائفة من أعمالها التي زادت على اثني عشر عملاً مما لديّ في مكتبتي أنا على الأقلّ. وقد تكرّمت الأديبة الكبيرة فأهدتني كافّة أعمالها السرديّة (القصصيّة والروائية) الجميلة... مثل مجموعة "الرحيل" التي كتبت لي إهداءَها على أوّل صفحة كاتبة: "الصديق العزيز الدكتور عبد الملك مرتاض... ما زلتُ في دروب الرحيل.. في دروب الكلمة.. والطريق شائك وشائق.. وشاهق.. لكنّي بجدّ أواصل...". وكانت لغة الإهداء بالقياس إلى أيّ كتابٍ تتلاءم مع موضوعه مثل عبارتها التي كتبت إهداء على الصفحة الأولى لمجموعة "فتحية تختار موتها": "لن أختار الموت، لأنّي أحبّ الحياة". ومن أعمالها الأخرى: "المرأة والقطة"؛ و"وسمية تخرج من البحر"؛ و"في الليل تأتي العيون"؛ و"يحدث كلّ ليلة"؛ و"الحواجز السوداء"؛ و"حالة حبّ مجنونة"...

والحقّ أنّ من العسير على المرء أن يقدّم كلّ أعمال كاتبة كبيرة، رقيقة، دقيقة، في مقالة، أو دراسة، واحدة؛ ولذلك قد يكون من التدبير أن نقتصر في هذا التقديم على مجموعة "الرحيل" التي اشتملت على ثلاث عشرة قصّة قصيرة منها: "الهمسة الملعونة"، و"من ملفّ امرأة"، و"آخر الليل"، و"الرحيل"، و"الأفعى"، و"الجنّيّة"، و"الطفلة". بل سنضطرّ اليوم أيضاً على الاجتزاء، من مجموعة قصص "الرحيل"، بقصّة واحدة، هي تلك التي صدّرت بها القاصّة







مجموعتها وهي: "الهمسة الملعونة". وقد صدرت مجموعة "الرحيل" عن دار "المدى" بدمشق، وقد صدرت طبعتها الثالثة في سنة ألفين ميلاديّة. وهي المجموعة التي تقع في مائة وتسع وأربعين صفحة من القطع المتوسط.

وقبل أن نعرض لتحليل إحدى قصص هذه المجموعة، نودّ أن نلاحظ أنّ ليلى العثمان باعتبارها امرأةً وأمّاً وربة بيت، بالإضافة إلى أنها كاتبة، هي مهيّأة لإتقان الكتابة عن العلاقات الزوجيّة بوجه عامّ، وفهْم سلوك المرأة مع نفسها من وجهة، وسلوكها إزاء الرجل من وجهة أخرى. فقد لاحظنا ذلك ونحن نقرأ لها طائفة من القصص منها: "الهمسة الملعونة"، و"الرحيل"...

وتتناول قصة "الهمسة الملعونة" التي نعرض لها اليوم بشيء من التحليل، -وهي القصّة الأول في المجموعة- حكايةَ رجل موظّف يبدو أنّ السّنّ تقدّمت به على نحو ما، وأنّ فارق السنّ بينه وبين زوجه ليس قليلاً. وندرك ذلك مما بين السطور دون أن يصرّح النص السرديّ بذلك تصريحاً. وإلا فكيف يغار الزوج أشدّ الغيرة، وتنهش الوساوس قلبه حين تهمس في أذنه شخصية خبيثة أنّ امرأته تخونه مع رجل آخر على الرغم مما كان بينهما من ولد، وما يطيب بينهما من عشرة كريمة؛ وعلى الرغم أيضاً من تظاهرها بالانهماك الشديد في ترتيب بيتها، وكيّ ملابس بعلها، وغسْل جدران غرف بيتها حتّى من وَنيم الذباب!

أرأيت أنّ هذا الرجل لو كان في ريعان الشباب، وقوّة الفتوّة، لَما كان شكّ كلّ ذلك الشّكّ الذي بدأ ينهشه نهشاً، ويلسعه لسعاً؛ بل لَما كانت تلك المرأة الخبيثة أقدمت على مزعمها بأنّ امرأته تخونه؛ لأنّ ذلك يفتدي مستبعداً... من أجل كلّ ذلك يحسّ القارئ أنّ شخصيّة الزوج، في قصّة "الهمسة الملعونة"، تستسلم للهواجس والوساوس، وتعمد إلى التساؤل وإثارة كلّ الشكوك الممكنة التي عسى أن تكون قد حملت امرأته التي كانت تبدو وفيّة على خيانته ببرودة الدّم، وبعَقّ العشرة، وبخَرق الحُرمة؟... لأنّها تدرك فارق السّنّ بينها وبين شخصيّة الحليلة. فهذه القصة تصوّر مشكلة يوميّة من الحياة توجد في كلّ المدن العصريّة، انطلاقاً من مستوىً معيّن من الطبقيّة... فالرجل يقضي طوال يومه في مكتبه ولا يعود إلى البيت إلاّ في آخر النهار. ولعله يعود إليه مجهوداً مكدوداً. فهذه الحالة يتعرض لها كلّ موظّف متوسط أو كبير في العالم. فإذا كان كهلاً وكانت امرأته فتاة في ريعان الشباب، وهو ما يحدث كثيراً في مجتمعات العالم العربي من مشرقه إلى مغربه، فإنّ عَناء الزوج يفتدي عَناءين اثنين لا عَناءً واحداً؛ فيَنضاف عناء الوسواس والشكّ، إلى عناء العمل المرهق في المكتب؛ فيتنغّص عيش الزوج، وربما عُشّ الزوجية كلّه أيضاً. وكثيراً ما يُفضي هذا الوضع الناشز في العلاقات وتفاوُت الأسنان بين الأزواج إلى تولّد الوساوس، واحتدام الشكوك، فيستحيل بيت الزوجيّة إلى جحيم لا يطاق.

وإذا كان نصّ "الهمسة الملعونة" لا يصرّح بفساد العلاقة الزوجية بين الحليلين في لقاءات كلّ مساء؛ فبما تعويل النّصّ على أن يُكمل القارئ ما لم يَرِد في نَسْج النّصّ. فالكتابة الإبداعيّة إيحاءٌ وتكثيف، لا شرْح للمواقف وتفصيل للأحداث. فما بين السطور من الأحداث والمواقف والقيم، قد يكون أكثر وأهمّ مما يوجد في النص الأدبيّ المسطور.



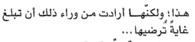
وقد كانت نهاية القصّة أوغل في الوسوسة وتذكية الشكّ، وإثارة التساؤل؛ فهل كانت هذه الزوجة فعلاً تخون زوجها، وهي التي بدأت، في الشهور الأخيرة، فيما لاحظ الزوج، تتحلّى بالحليّ، وترتدي أجمل ملابسها، وأفخر فساتينها؟ كما لم تعد تُعنَى ببعلها ولا بتنظيف فراش غرفة نومهما، ولا بالصبيّ؛ كما ألِفتُ أن تأتيَ ذلك من قبل فتتفانَى فيه.

وإذا كان الزوج المُمتحَن بهذا الوضع كان لا يزال يتساءل منذ أن همست في أذنه الشخصيّة الملعونة ما أفهمه أن زوجَةُ تخونه: كيف كانت هذه الزوجُ تجد من الوقت ما يسمح لها بأن تفكّر في مثل هذا الأمر؟ فقد كانت الساعات الأربعُ والعشرون كلّها من اليوم لا تكفيها للنهوض بشؤون بيتها والسهر عليه... إنّها لم تكن "تملك لحظة فراغ واحدة... فمتى تخون؟" (الرحيل، ص٩). فمتى كانت، إذن، تقتطع من وقتها ذاك المزدحم لحظاتٍ للخيانة والإثم؟ أكانت تأتي ذلك حين كان الزوج ربما أخذته سِنة من النوم أثناء القيلولة؟ أم "في الليل حين تهرب من الفراش متذرّعة ببكاء الطفل في الغرفة المجاورة؟" (م.س.). أم كان ذلك يقع لها "في الفجر حين تصحو متعللة بإعداد الفطور، وتجهيز اللحوم...؟"، (م.س.).

لقد كوى الشكّ قلب شخصيّة الزوج فبات يخاطب تلك اللّحظة الملعونة التي همست له فيها شخصيّة شريرة ما همستْ: "أيتها الهمسة الملعونة! لقد أيقظت جملة مصائب! كم كنت غبيّاً!...". (م.س.، ص١٠).

وإذا كان النّصّ أشار إلى جملة من الأمكنة التي ربما كانت الخطيئة تتمّ فيها، فإنّه لدى نهاية القصة يربط الخطيئة، فعلاً، بغرفة الطفل المجاورة... "لم يعد يهمني أن أبحث عن وقت زوجتي الذي تسرقه من بين الزحام. وحين رأيت اليوم شبحاً يتحرّك في غرفة الطفل المجاورة تساءلت: ماذا تفعل زوجتي بكلّ الوقت الذي تملكه؟ و...حسدتها!". (م.س.، ص١١).

يبقى أن نتحدّث عن اللّغة المستعملة في السرد بمستوييْها الاثنين: المعجميّ والفنّيّ معاً، فأمّا في مستواها المعجميّ فإنّها تبدو سليمة إلى حدّ كبير ما عدا استعمال بعض الألفاظ في غير ما استعملت له في أصل الوضع مثل استعمال "البصاق" للقاذورات







التي يُلقيها الذباب بدل ما استعملت له العرب منذ القديم، وهو "الوَنيم"، وقد ورد في شعر الفرزدق، وتحدث عنه الجاحظ في كتاب "الحيوان"؛ فإنّما البصاق للإنسان، وليس لغيره.

غير أنّ الذي يعنيها، هنا والآن، إنما هو المستوى الآخر من اللغة، وهو اللغة الفنّيّة التي استعملتها القاصّة في كتابتها وقد كانت شفّافة كالنور، ورقيقة كالنسيم، وموحية كالابتسامة. كما أنها مكثّفة من حيث معانيها، ورشيقة من حيث مسارها السرديّ؛ كما قد يبدو ذلك من أوّل فقرة في هذا النصّ القصصيّ:

"جاءني ذات يوم مَن يهمس في أذني أنّ زوجتي تخونني. ارتعشتُ، وتصلبتْ شرايين وجهي. واندفعت عاصفة هوجاء في صدري. لكنّني تريّثت بعد انتهاء عملي ذلك اليوم". (م.س.، ص٧٠).

فهذا النّصّ القصير يبيّن لنا كيف أنّ لغة السرد كانت من الرشاقة والحيويّة بمكان. فالوصف هنا غائب وإلاّ لكان عرقل مسار السرد السريع. ولذلك نجد هذا النّصّ يطوي في ثناياه حقبةً من حيث الزمان، ووضعاً معيّناً من حيث المكان، وحالة من حيث العلاقة بين شخصيّتين اثنتين هما الزوج وامرأته، أو شخصيّة المرأة وشخصيّة زوجها، إن أبينا إلاّ دقّةً في التعبير.

فالأولى، إنّ هناك من جاء إلى الشخصيّة، في يوم ما، في زمن ما، ليُلقي إليها بنبأ خطير يوشك أن يهدم بيت الزوجيّة رأساً على عقب، وسطحاً على أرض، وهو إعلان خيانة الزوجة لزوجها. ونلاحظ أنّ النّصّ السرديّ يصطنع هنا الإبهام فيُحيطه بالشخصيّة الشريرة التي تُلقي بالخبر السّيّئ إلى شخصيّة الزوج المخدوع، كفعل الأشرار الذي يُوقِعون بين المرء وزوجه. وذلك أجمل لهذه الشخصيّة الشريرة التي لا نعرف من أمرها شيئاً؛ وهل هي قريبة أو صديقة، أو هي لا ذاك ولا هذا؛ ولكنّها أرادت من وراء ذلك أن تبلغ غايةً تُرضيها...

والثانية، إنّ النّصّ يبيّن في جملة واحدة يختصرها لفظ واحد هو "ارتعشتُ". فلقد اضطربت شخصيّة الزوج اضطراباً شديداً، إلى درجة القُشعريرة والارتعاش. فماذا أصاب الزوج على حين غرّة من أمره، وهو في مكتبه ينهمك في عمله اليوميّ؟ أيكون الخبر صحيحاً، حقّاً؛ وإنّها، إذن، للكارثة؟ أم يكون كاذباً وإنّها، إذن، للمُؤامَرة على حياته الزوجيّة؟ فعبارة "ارتعشت" تختصر عالماً في واحد، وشؤوناً في شأن، وزمناً طويلاً في لحظة... بل إنّها تحوّل سعادة سنوات طويلة، معسولة، إلى همّ طويل، وشقاء مقيم.

والثالثة، إنّ وقْع الخبر كان على شخصيّة الزوج كالصاعقة المحرقة، ولذلك لم ينتهِ أثرُه لدى ارتعاشها واضطرابها فحسب؛ ولكنّه أفضى إلى تصلّب شرايين الوجه فبَسَرَ وتجهّم، كما أنه أفضى إلى سَرَيان عاصفة هوجاء في صدرها؛ فتغيّرت حالها، واضطربت سيرتها، فلم تدر ما تصنع؟...

والأخرى، وعلى الرغم من هذه الصدمة العنيفة التي ساورت الشخصيّة المركزيّة في القصة بغتةً بفعل الخبر المشؤوم، إلاّ أنّها، مع ذلك، حاولت التمسّك بهدوء النفس، وبرودة الأعصاب؛ وذلك ابتغاءَ التفكير والملاحظة. فأمّا التفكير فمن أجل التساؤل المُحيِّر: ما الذي كان يجب أن يحمل تلك المرأة الفتاة على أن تخونه وهو حاضر معها ليلاً ونهاراً، ولا ينقصها منه شيء، ولا تحتاج في بيتها إلى شيء؟ وأمّا على مستوى التمسّك بالهدوء فمن أجل ملاحظة شأن هذه المرأة، ومراجعة مواقفها الحميمة معه، وكثرة تهرّبها منه كلّما دعاها إلى الاقتراب منه، حيث كانت لا تزال تُظهر له أنّها كانت تحرص على القيام على شؤون الطفل، وتدبير البيت، من حيث أمستْ تهمل العناية به فأمسى الزوج المسكين في الدرجة الأخيرة من الاهتمام...

ويلاحظ أنّ القاصّة كانت تصطنع التقنيات الحديثة في السرد بحيث كانت تنوّع في استعمال الضمائر فكانت تراوح بين ضمير المتكلّم، وضمير المخاطب، وضمير الغائب؛ فكانت تنوّع في ذلك بحسب ما كانت تقتضيه مواقف السرد وجمالياته. غير أنّها ركّزت كثيراً على ضمير المتكلّم. بما هو ضميرٌ للسرد المُناجاتيّ (السرد القائم على استعمال ما نطلق عليه نحن "المُناجاة" "المونولوج الداخليّ"): يستطيع التوغّل إلى أعمق أعماق النفس البشريّة فيعرّيها بصدق، ويكشف عن نواياها بحقّ؛ ويقدّمها إلى القارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون. ولذلك تترك القاصة للشخصيّة المركزيّة هي التي تحكي عن نفسها؛ كما يمثّلُ ذلك في بعض النماذج الآتية من قولها: (جاءني؛ يهمس في أذني؛ زوجتي؛ تخونني؛ شرايين وجهي؛ عاصفة هوجاء في صدري؛ لكنّني؛ تريثت...؛ تخلفتُ في المكتب؛ وحدي؛ أراجع الأمر، أتأمّل؛ تثبت لي؛ داخل أذني؛ أخذت عيناي؛ صارت تمدّ لي لسانها...). ولو جئنا نفكّك هذا النص إلى ما ورد فيه من استعمالات ضمير المتكلّم لأثبتنا أنّ القصّة تقوم عليه في تقديم الأحداث؛ وذلك لاعتقادنا أنّ استعمال هذا الضمير في السرد يكون أقدر على التوغّل في أغوار النّفس، والكشف عن نقاط القوّة والضعف فيها؛ ذلك بأنّ "أنا" قد يكون معادلاً، من بعض الوجوه، لتعرية النفس، ولكشف النوايا والطوايا أمام القارئ... على حين أنّ ضمير الغائب، وقد اضطُرّت القاصّة إلى استعماله في مواقف معيّنة من قصتها، قلية على كلّ حال، لا يملك سلطان التحكّم في مجاهل النفس، وغَيَابَات الرُّوح...

والحقّ أنّ القاصّة الكويتيّة، ليلى العثمان، تقصّ حين تقصّ، وكأنّها تتحدث حديثاً عاديّاً لشدّة تحكّمها في خيوط اللعبة السرديّة. ولو جئنا نقرأ هذا النّص في مستوياته المختلفة، كلّ مستوى على حدَة لخشينا أن يُفضي بنا ذلك إلى تفصيل مسرف مثل إمكان توقّفنا لدى بناء الحدث، ورسْم ملامح الشخصيات، والتعامل مع الزمان، والمكان، (وخصوصاً ما يتمحّض لشخصيّة الزوجة التي كانت شديدة الحرص في مرحلة من القصة على تنظيفه، والعناية به ليكون نظيفاً أنيقاً...). ومثل هذه التحليلات تخرج بنا عمّا قصدناه من حجم هذه الدراسة التي أردنا لها أن لا تجاوز الطور الذي رسمناه لها سلفا.

وأمّا عن بقيّة القصص التي كتبتها الأديبة الكويتيّة ليلى العثمان فحدّث ولا حرج، ونعتقد أنّ هذه الأديبة لم تنلْ أعمالُها حقها من الدراسة والتحليل من النقاد حيث إنّا نعتقد أنّ الأميرة سعاد الصباح إذا كانت أشعر شاعرات الكويت على الأقلّ، إن لم تكن أشعر الشاعرات العربيات المعاصرات؛ فإنّ ليلى العثمان أقصّ القاصّات الكويتيّات على الأقلّ، إن لم تكن إحدى ألمع القاصّات العربيات المعاصرات.

* روائي من الجزائر

من الخاطر

ثورة أخلاقية

❖ غازي الذيبة *

ما الذي يحتاجه العالم في هذا الوقت؟

بعد سلسلة الاستعمارات التي انتهت في القرن العشرين، وما سبق هذا القرن وخلاله من فتوحات فكرية في علوم الاجتماع والأخلاق والفلسفة وتطبيقاتها، لم يتحرر الإنسان المعاصر من رغبته الجامحة في الهيمنة والسيطرة على الآخرين من بني جنسه، فطوّع كل ما يستطيعه في هذا المضمار لخدمة مآربه، وإن اختفت في هذا المقام ملامح الهيمنة المباشرة وتداعياتها عنده.

ورغم انبعاث دعوات حارة من قبل بعض دعاة الحقوق والأخلاق والسلم في العالم، إلا أنها بقيت تتمطى في صناديق التشريع والصياغات القانونية دون أن تحظى بتطبيقات واسعة على المستوى العالمي، وما نشاهده في عالمنا من محاولات جادة لترسيخ مفاهيم حقوقية إنسانية متقدمة لا يسعى إلى ما هو ابعد من ذلك، فيما تتبدى حالة العالم رغم كمية الأوراق الهائلة المحشوة بتفاصيل مواثيق حقوق الإنسان والتشريعات التي تدعو إلى رفع سوية التعامل معه، مزرية، محشوة بالحروب والتوترات والنزاعات المدمرة للإنسانية والبيئة.

إن افتتاح القرن الحادي والعشرين كان مذهلا في رطانة فهم الإنسان للحياة وللعدالة والحق، ومن ثم كرت المسبحة الدولية في جر قدم البشرية إلى وقائع تضع كل ما حاول العالم أن يتخلص منه عبر مواثيقه وتشريعاته الإنسانية في سلة الحروب والخراب.

وإذا ما تخيلنا أن حربين مدمرتين كانتا فاتحة القرن، وما زالتا مستمرتين إلى يومنا هذا، فإن ما دعت إليه الإنسانية ذات لحظة مشرقة، كان مجرد طحن للهباء، ولم تعد هناك ثقة بما وضع من هذه التشريعات، حتى في أقصى ما تحاول فرضه المنظمات الإنسانية والبيئية والثقافية على بعض الدول، وما يسعى إليه بعض كبار المفكرين والمثقفين من محاولات لتشكيل جبهة واسعة تحقق لهذه التشريعات، وما يستحدث منها، الحضور في عالمنا.

إن العالم يحتاج فعلا إلى ثورة أخلاقية غير مسبوقة، تنظم إيقاعه الإنساني وتحرره من جوقة الطامعين بتحويله إلى مجرد شركة كبيرة تلتهم كل ما هو أدنى منها، وتدحض منظومة القيم المتفشية في المجتمعات والحكومات، وتحاول تأهيل الإنسانية لأن تكون أكثر تقبلا لوجودها ومعناها، وان لا تبدو التشريعات والنصوص الحقوقية التي تتعلق بالإنسان مجردة من فحواها وخارجة على ما نصت عليه.

وهذه المهمة التي تبدو كبيرة بل تحتاج إلى تجمع إنساني كبير، لا يمكن ان يتبناها سوى الأسوياء الذي يعملون في نطاقات اجتماعية وإنسانية واضحة، مثل الأدباء والكتاب والشعراء والفنانين والعلماء، أي جمهرة المثقفين المتخصصين وليس السياسيين، لان عملا من هذا النوع يندفع باتجاه صياغة أخلاق البشرية لا يمكن أن ينجزه السياسي، الذي يلعب بعيدا عن هذه المنطقة المحرجة له في منطوق عمله وسلوكه الفردي.

نعم.. إن العالم يحتاج إلى عودة المثقفين، ولكن هذه المرة في اتجاه واضح ومسار يعمق طريقة قيامتهم باتجاه تحسين العالم وترتيبه.

ghazi65_1@hotmail.com

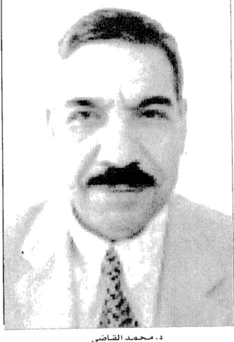
* كاتب أردني

الرواية والتاريخ

ندوة علمية في المعرض الدولي للكتاب بتونس

كمال الرياحي*

مازالت موضوعة الرّواية والتّاريخ تعقد حولها الملتقيات والندوات هنا وهناك، فبعد مؤتمر الرواية العربية بالقاهرة الذي جعل منها سؤاله المحوري والرئيسي جاء مهرجان الدوحة الثقافي الذي خص موضوع الرواية والتاريخ بندوة علمية شارك فيها عدد كبير من الأدباء والنقّاد العرب والأجانب نذكر منهم على سبيل التمثيل د. محمد القاضي من تونس ود. واسيني الأعرج من الجزائر وعبد الخالق الركابي من العراق وسعيد يقطين من المغرب وصلاح فضل من مصر وفيصل درّاج من فلسطين وعبد الله إبراهيم من العراق وجيمس رستن من أمريكا وقد دارت المداخلات حول أشكال التعامل مع التاريخ في الرواية العربية والأجنبية.



د. محمد القاضي

ويبدو أن رياح هذه الملتقيات هبّت على تونس فانعقدت ندوة علمية دولية متميّزة على هامش معرض الكتاب الدولي انشغلت بسؤال الرواية والتاريخ شارك فيها عدد من أهم النقاد والباحثين والمبدعين التونسيين إلى جانب عدد من الضيوف العرب، نمثّل لهم بالروائي والباحث الجزائري أمين الزاوي والروائي الفلسطيني المقيم بسورية حسن حميد والروائي والناقد د. صلاح الدين بوجاه والناقد د. فوزي الزمرلي والناقد د. محمد القاضي والناقد د. محمود طرشونة والروائي عبد الواحد براهم والروائي حسنين بن عمّو.....

وقد حضرت عمّان، من خلال ممثلها، لتتابع فعاليات الندوة التي افتتحها الدكتور فوزي الزمرلي، باعتباره رئيسا للجلسة الاولى، بكلمة وضع من خلالها المسألة في إطارها وبيّن أهداف السؤال عن الرواية في تماسّها مع التاريخ في حالة الرواية التاريخية أو الرواية التي توظّف التاريخ داخل نسيجها السردي.

الناقد أ. د. محمد القاضي

انطلقت أشغال الندوة بمحاضرة متميّزة للدكتور محمد القاضي حول رواية"بلاّرة" للروائي التونسي الشهير البشير خريّف بعنوان"في انشائية الرواية التاريخيّة".

والحقّ أن د. محمد القاضي صاحب أطروحة "الخبر في الأدب العربي "كان من النقّاد الأوائل الذين اهتموا بالرواية والتاريخ فكتب حولها دراسات كثيرة بعضها انشغل بالرواية التونسية وبعضها انشغل بالرواية العربية، كما أشرف على عديد البحوث الجامعية التي جعلت من الرواية والتاريخ مدارها، ويكفي أن نذكر القرّاء بدراسته المتميّزة في مجلة فصول المصرية في عددها الرابع من مجلدها ١٦ ربيع ١٩٩٧ والتي حملت نفس

عنوان هذه الملتقيات التي تعقد هنا وهناك: "الرواية والتاريخ" وقد خصصها لرواية الزيني بركات لجمال الغيطاني ولثلاثية غرناطة للروائية رضوى عاشور. انطلق الناقد في مداخلته الجديدة حول رواية البشير خريف من ضرورة تحديد مفهومي الرواية والتاريخ لتحسّس الصلة التي تربط بينهما وانتهى بعد تقليب للمصطلحين على أوجه عديدة الى القول ان "التاريخ يشترك مع الرواية التاريخية في كون كلّ منهما خطابا، وهذا الخطاب في الحالتين مرتبط بالماضي يعلن فيه المؤرّخ أنه مجرّد ناقل موضوعي لما وقع، ويعلن فيه الروائي أنّه راو لأحداث جرت وإن أهملها المؤرّخون. "ثم بيّن الدكتور القاضي أن هذا الوضع يثير "قضيّتين أساسيتين : أولاهما أجناسية تتّصل بالعلاقة بين الوظيفتين المرجعية والتخييلية في الخطابين التاريخي والروائي، فالمؤرّخ وإن خيّل يظلّ متحرّكا في مجال المرجع، أما الروائي فإنّه وإن رجع إلى الواقع ماضيا أو حاضرا يظلّ خطابه مندرجا في حقل التخييل، فالتاريخ يقدّم على أنّه انعكاس وصياغة لفظيّة لأحداث واقعة، أمّا الرواية فتقدّم على أنّها إبداع وإنشاء لعالم محتمل، حتّى إنّ الروائيين إذا خشوا أن يرى القراء تماثلا بين النصّ والواقع أشاروا إلى أن أي شبه بين الوقائع المرويّة والواقع محض صدفة، غير أنّهم في حالة الرواية التاريخية يلحون على أن الأمر مقصود، وأنّ أحداث الرواية تطابق الواقع الذي لم يكن الخطاب التاريخي وفيّا له."

أما القضيّة الثانية التي يثيرها ذلك الوضع فيحددها الناقد محمد القاضي في انشائية الخطاب؛ فهناك تناقض بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي و" ليس من شكّ في أن الرواية التاريخية تنطلق من الخطاب التاريخي، ولكنّها لا تستنسخه بل تجري عليه ضروبا من التحويل حتى تخرج منه خطابا جديدا له مواصفات خاصة ورسالة تختلف اختلافا جذريا عن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعا بها "

بعد ذلك قدّم الناقد لمحة عن الرواية التي جعلها متنا لبحثه وهي رواية بلارة للبشير خريف ووصفها بالرواية الاستثنائية والطريفة والتي ليس لها مثيل في الأدب العربي الحديث كما ثمّن الناقد جهود زميله الدكتور فوزي الزمرلي الذي كان له الفضل في اخراج نصّ "بلارة" الى النور لأن البشير خريف مات قبل أن ينشره، ثم انطلق الناقد في تحليل موضوع مداخلته التي قسّمها الى أربعة عناصر هي " تواشج الروائي والتاريخي " و"المفارقة التاريخية الضرورية " و"حرب التدجين :التاريخي حالاً في الروائي" و" التاريخ والبناء الروائي".

لئن اختلفت زوايا النظر إلى علاقة الرواية بالتاريخ في هذه المداخلات فاتّخذ كل ناقد سبيلا مخصوصة فان جميع هذه المداخلات أكّدت ذلك الصراع بين التاريخي والتخييلي في الروايات التي كان عليها مدار الدراسات المقدّمة فأبرزت أن التواشج بين التاريخي والتخييلي هو ما يميّز الرواية التاريخية والروايات التي توظّف التاريخ على وجه التحديد.

كما أثبتت أن حضور التاريخ مثّل مكسبا للرواية إن على مستوى الأسلوب أو على مستوى الموضوعات. ففي القسم الموسوم بتواشج الروائي والتاريخي، بين الدكتور القاضي أن البشير خريّف وإن أوهم القارئ بأنّه " يعارض بروايته تاريخ روايات المؤرّخين الرّسميين" فإنّه في الحقيقة يقدّم تصوّره الخاص للرواية التاريخية التي تقوم على محاكاة التاريخ وإعادة صياغته وإنّما هي " توليد للطارف من التليد، إنّه قول على قول وجمع بين النسج والمنوال".

كما أبرز القاضي أن إثبات خريّف لمصادره التاريخية في مواضع من روايته ينهض بوظيفة الإيهام بواقعية ما يروي "مناورة" للقارئ. ويقول الدكتور القاضي في هذا الصدد " ومما يخدم هذه الغاية ما يمكن أن نصطلح عليه بأوتاد التاريخ التي تأتي في مواضع مفصلية من الرواية لتثبت اندراجها في سلّم الأعوام واتّصالها بالحوادث التاريخية الكبرى".

أما القسم الثاني الذي وسمه القاضي بالمفارقة التاريخية الضرورية فقد اهتمّ فيه الناقد بالعلاقات بين زمن التلفّظ وزمن الملفوظ وأبرز أن الرواية تقوم على " عقد الظاهرة بالماضي ومقابلتها مع الحاضر"فأما السبيل الأولى أي عقد الظاهرة بالماضي فيروم الروائي من خلاله "إبراز فعل الرواية ومن ورائه فعل الكتابة في إحياء ذلك الماضي الذي عفى وبعثه حيا في الرواية ".

أما السبيل الثانية التي تنطلق من الحاضر لترصد ملامح الماضي فـ"تفتح الرواية بذلك المجال أمام المفاهيم والقيم المستحدثة التي لم يكن لها وجود في الزمن التاريخي ". ثم يعرّج القاضي على ما سمّاه بـ"حرب التدجين" التي انطلقت من خلال ظاهرة "التعالق النصّي"معتبرا أن خريّف عمد إلى "تحويل النصّ التاريخي " معتمدا في ذلك على طرائق مختلفة أهمها " التوسّع والتلخيص والحذف والكولاج والاستبدال، فانتهى الناقد إلى أن "هذه الطرائق تدل دلالة صريحة على قدرة الرواية على تمثّل الخطاب التاريخي وتوجيهه وتدجينه". ويختم الدكتور محمد القاضي مداخلته بالنظر في التاريخ والبناء الروائي في "بلارة" للبشير خريف فيرى ان "العلاقة التي تتحكم في الخبرين التاريخي والروائي ليست علاقة عمودية كما هي الحال في التعالق النصّي، بل هي علاقة أفقية مأتاها أن الخطاب خطّي ومن ثمّ فإنه يحوّل ما هو متشعّب متعدّد الأبعاد إلى مسار موحّد ينصهر فيه التاريخي في صلب الروائي " ويعتبر الناقد أن الشخصيات مثلا تزاوج بين الوجود التاريخي والتخييل الروائي وكذلك الشأن بالنسبة إلى الأحداث في الرواية التي تمزج الواقعي بالمتخيّل ويخلص الناقد إلى أن" مهارة الروائي تتجلّى في تحويله العنصر المجاني في التاريخ عنصرا وظيفيا في البناء الروائي " ويختم الناقد مداخلته بأن " التاريخ في الرواية مسوّغ للعالم التخييلي يكسبه مناعة تعصمه من أن يصبح خياليا ".





د. صلاح الدين بوجاه



الناقد والروائي د. صلاح الدين بو جاه



أمّا الدكتور صلاح الدين بو جاه صاحب أطروحة :" الائتلاف والاختلاف بين الرواية التونسية المكتوبة بالفرنسية والرواية التونسية المكتوبة بالعربية " فقد قدّم مداخلة بعنوان "المخاتلة بين الرواية والتاريخ من خلال رواية برق الليل للبشير خريّف" بدأها بقوله :"من اليسير أن نقرّر في شأن رواية فنقول إنّها "رواية تاريخية" ونترك للمتقبل سهولة، أو عسر، إدراك "تاريخيتها" . والحقّ أنّ لكلّ منّا إحساسا بهذه السمة وفهما لها، فالمتقبّل العادي يقبل بسهولة تحديدات الكاتب، أو الناشر، فيدرك مثلا أن"جورجي زيدان" يكتب روايات تاريخية، لأنّه — بكلّ بساطة— صرّح بذلك لدى العنوان، أو في الصفحة الثانية من الرواية بقوله :"رواية تاريخية"أو "روايات تاريخ الإسلام"، أمّا أساتذة الجامعات، فيقبلون تفسير هذه الفكرة بالبساطة ذاتها- لأن مقياسهم ينبع من تكريس الفكرة، أو استقرارها، وثباتها . أما النقّاد خارج الجامعة فيقبلون الفكرة لميل شخصي، أو لرابطة خاصة تشدّ الواحد منهم إلى هذا الكتاب أو ذلك. أما الكتاب فلا يعنيهم من أمر التسميات والتخصيصات شيء هم يكتبون وكفى "

وكما بدا من هذا المدخل فإن صلاح الدين بوجاه يروم تقليب السؤال على وجوه عديدة خاصة انه يحمل كل تلك الوجوه التي ذكرها فهو الأستاذ وهو الناقد وهو الروائي المبدع الذي يحاور التاريخ في مجمل أعماله. وهذا ما يكشف عنه بعد ذلك حين يقول: "لذا فإنّنا نرى أن استفهاماتنا عن "المخاتلة بين الرواية والتاريخ" تتدرج ضمن وجودنا في مكانين متباعدين، أو قل متناقضين، مكان الكتابة الإبداعية من ناحية، ومكان المساهمة النقدية والتدريس في الجامعة التونسية من ناحية ثانية "

ثم انطلق صلاح الدين بو جاه في تقصّي العلاقة بين الرواية والتاريخ في رواية برق الليل للبشير خريف من خلال مساءلة عتبات النص الروائي (المقدمات) فانتهى إلى أن "هذه العتبات جميعها تشي بالخوف من خيانة الرواية للتاريخ المحكم. وهي تعاضد الأحداث داخل النص، خاصة أن الراوي قد عمد إلى تبويب هندسي جعله يبث التاريخ داخل الرواية منجّما محدثا تناوبا بين الحقيقة التاريخية والسرد الخيالي "

وأضاف بعد ذلك قوله" ينبغي أن نقرّ بأننا إزاء حقيقتين خارج التاريخ. إننا إزاء حقائق التاريخ التي تستند إلى كتبه وإزاء حقيقة الرواية، أو قل حقيقة الخيال التي تستند إلى خطرات الكاتب وشطحات ذهنه. ورغم أن المؤرّخ يرى الصواب في اقتراب الرواية من التاريخ بل في محاكاته محاكاة تامة كاملة... فإنّ الرواية تأبى إلاّ الانسجام مع مستنداتها الخاصة، وهي في الغالب الأعم مستندات غير تاريخية. "

التفت الناقد صلاح الدين بو جاه بعد ذلك إلى المتقبّل التونسي وذكّر بطريقة تقبّله وتلقّيه للرواية عندما أذاعتها الإذاعة التونسية مسلسلة في الستينات فبيّن أن المتلقّي كان يعتقد في الأحداث الروائية كما لو كانت حدثت بالفعل :"لقد كان المتقبلون على يقين من أن ما تعلنه الرواية على اعتباره حقائق تاريخية لا يعدو عين الصدق، كما كانوا على يقين من أن ما تقدّمه الرواية من أحداث روائية لا يعدو عين الصدق، حتّى لكأنّ البشير خريف قد شهد حقّا تلك الأحداث بجميع تفاصيلها ودقائقها "

ثم انعطف الناقد على الأمارات الدالة على روائية الرواية وانخراطها في السرد التخييلي ليصل إلى ملاحظة مفادها أن الرواية "توهم باستضافة التاريخ قصد تحويله داخل مختبرها إلى شيء آخر... إلى رواية، مثل تحويل برق الليل في مختبر السيد حامد بن النخلي المعادن الخسيسة إلى ذهب بفضل حجر الفلاسفة !"

وذكر الناقد صلاح الدين بو جاه في موضع آخر من مداخلته أن الرواية "أي رواية، ذات بنيتين، كبرى وصغرى. وبينما تيسر الرؤية الكبرى غير المدققة اعتبار السرد في خدمة التاريخ، تبدو التفريعات، والمنعرجات، بأحداثها الصغرى، وزمانها، وأماكنها قد أفلتت إفلاتا تاما وقاطعا من التاريخ لتزج بالرواية ضمن زمن آخر هو زمن الإبداع التخييلي.

وبينما يمثّل التاريخ زمن الحقيقة، حقيقته التي تعلن عنها تكون الرواية ممثلة لزمن التخييل، وهو زمن مغاير للزمن التاريخي، وللزمن المطلق الذي ينشده مبدع مثل جمال الغيطاني. "

وختم الناقد صلاح الدين بو جاه مداخلته بشهادة قصيرة ربّت بها على أكتاف الروائي صلاح الدين بوجاه حين قال :" نتوق إلى إضافة شهادة سريعة يمكن أن تدعّم معرفتنا ب"النصّ"، ففضلا عن أن القرن العشرين بكامله قد كان قرن العودة إلى ابتداع"النص" ؛ فبعد دروس فردينان دي سوسير، وبعد تأكيد اعتباطية العلامة، آمن الجميع بأنّ النصّ وأن الرواية مجرّد كلمات لا وجود لها. فكلمة "كلب لا تنبح" مثلما أن أحداث التاريخ مجرّد علامات دالة على

التاريخ!

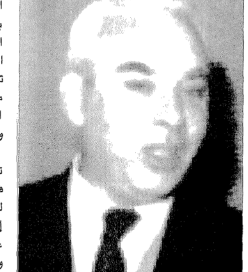
هذا اليقين يلازمني طويلا في كتاباتي السردية التي كتبت منذ منتصف السبعينيات. فعدت إلى التاريخ العربي الإسلامي (مدونة الاعترافات والأسرار) وإلى تاريخ سلالتي (التاج والخنجر والجسد) وإلى تاريخ القيروان (حمام الزغبار)، وكان في حسباني إنني أطوع نصوصي لخدمة التاريخ، تاريخي. بيد أنني سرعان ما انتبهت إلى أنني في النهاية بصدد تطويع التاريخ لخدمة النص الروائي؛ وأن الأمر لا يعدو في مبدأ حاله ومنتهاه مخاتلة بين مجالين، يبدو للناظر من الخارج أنهما يتساكنان في اطمئنان ! هذا ما أكون تقت إليه في عملي الأخير (سبع صبايا)".

الروائي عبد الواحد ابراهم

بعد ذلك قدّم الروائي عبد الواحد ابراهم شهادة روائية تحسّس فيه صلة أعماله بالتاريخ وجاء فيها: علينا " أن لا نحصر علاقة الرواية بالتاريخ في إطار ما يسمّى بالرواية التاريخية فقط، فكل كتابة هي كتابة تاريخية، بل البعض يقول : كل رواية لا بدّ أن تكون تاريخية، لكونها تحكي عن ذلك الشيء الذي تركناه وراءنا، لكونها تعبّر عن رؤية تاريخية، وتحمل منظورا محدّدا حيال التاريخ."

وأضاف بعد ذلك: "إذا كان الإبداع هو فنّ إعادة تركيب المألوف، وإذا كان الأدب كلّه من منطلق ضيّق للمحاكاة- ليس إلا "نسخة" لشيء ما، كما يقول ادوارد سعيد، فهل من الممكن إعادة تركيب شيء مازال بصدد التشكّل، أو ربما " استنساخ" شيء مازال في رحم الغيب ؟ لذا فإحالات النصّ الروائي على الأصل الذي "استنسخ" منه أكثر من أن تحصى، وهي أشدّ ما تكون تركيزا على الشقّ الثقافي والسلوكي في السياق المعرفي الشامل للفترة أو البلد أو الفئة موضع اهتمام النصّ. وهو شقّ حتّى وإن اتّصف بالتاريخية نجده ممتدّا في الحاضر، بل هو مندمج فيه أحيانا كثيرة. (وأصلح أمثلة على ذلك: الدين، التقاليد، السلوكات العامّة، التراث بجميع تمثّلاته).

وبيّن الروائي عبد الواحد ابراهم بعد ذلك أن الرواية لا يمكن أن تنسخ التاريخ كما هو ولا هي عميلة أو بوق له فهي على حدّ تعبيره: تأبى أن تكون رسما توضيحيا للتاريخ تسجّل أسماء المنتصرين والمنهزمين." ورأى أيضا أنها "تأبى أن تشرح ايديولوجيات العصور أو أن تبرّرها. هي لا تبحث في التاريخ الواقعي الذي تحقق بالصدفة وسجّلته الدفاتر الرّسمية، وإنّما يهمّها التاريخ الروائي. وهو تاريخ- وإن لم تسجّله الوثائق جائز الوقوع، متوقّع، محتمل، ومصدره عالم الروائي وجنونه وأحلامه وتوقّعاته".


عبد الواحد ابراهيم

ويبدو أن الروائي عبد الواحد تأثّر بالطقس النقدي للندوة فكانت شهادته الروائية أقرب للقراءة النقدية التنظيرية منها إلى شهادة المبدع الذي يتهرّب- عادة- من التنظيرات والتقعيد، وهذا ما لاحظناه عندما التفت الروائي صاحب الشهادة إلى أعمال كونديرا النقدية مستشهدا بذلك المقطع الذي يقول فيه" الروائي ليس خادما للتاريخ، غير أن التاريخ يفتنه ويلهمه. وهو بالنسبة إليه كالمنار الكشّاف يدور حول الوجود الانساني، فيلقي الضّوء على الإمكانات المجهولة وغير المتوقّعة التي في الأزمنة الهادئة الجامدة لا تظهر، تظل مختبئة غير مرئية."

وعن علاقة الروائي بواقع الراهن يقول عبد الواحد ابراهم :" أنا ابن زماني، وكلّ روائي يعبّر عن زمانه، مشاركا في ذلك جماعته التي تعمل الظروف التاريخية (الطبقة، العصر، المنظور) على انتمائه إليها. وبما أنني ابن زماني، فمهما حلّق بي الخيال بعيدا لا يمكن أن تحمل عودتي إلى التاريخ أيّا من سمات البحث عن الغرابة، أو دوافع الحنين، أو الفنتازيا الفلكلورية، وإنّما هي عودة مساءلة واستلهام. وفي اعتقادي انه لا فائدة عملية تجنى، إذا لم تكن العودة واعية، مسائلة، مستلهمة الماضي لإصلاح الحاضر."

وبين الروائي عبد الواحد ابراهم في قسم من شهادته أسلوبه في التعامل مع التاريخ مؤكّدا صلته الدائمة بالراهن فهو في كل رواياته يقلّب أوراق التاريخ من اجل فهم هذا الواقع وهذا الحاضر الذي قد يلتبس علينا أحيانا ويضيف صاحب الشهادة قائلا " مهما تكن التقنية التي حاورت بها التاريخ، ومهما تكن المرحلة التاريخية التي دخلتها: قريبة كما في روايتي " بحر هادئ سماء زرقاء"، أو وسيطة كما هي الحال في روايتي " حب الزمن المجنون" أو بعيدة كما في" قبّة آخر زمان" وفي "تغريبة أحمد الحجري"، فدافع العودة إلى الماضي نابع من احتياجات حاضري، وأسئلته، من مشكلاته وأزماته وتطلّعاته ورؤاه".

الروائي الجزائري أمين الزّاوي

يجدر بالإشارة إليه أن أمين الزاوي يعتبر من أهم الروائيين الجزائريين الذين يسهمون في تقدّم الرواية



الجـزائرية منذ سنوات وقـد تقلّب في شتّى أنواع الحـقـول المعـرفـيـة فكتب الرواية باللغة العربية والدراسة النقدية قبل أن يهجر العربية ليكتب بالفرنسية احـتـجـاجـا على سلطة الرقـابة التي طاردت نصّه الروائي الشـهـيـر "صـهـيل الجسد" فـيـردّ على سـؤال وجّه له عن سبب ارتداده عن العـربيـة لغة للكتابة :"أكتب حينما أجد نفسي في لغة ما بمعنى من المعاني، لا تفسيرية للحالة أنت تشعـر كـأنّك سـاقط من السـمـاء داخل صـهـريج لغـوي، وعليك أن تسبح فيه سواء أكان هذا الصهريج لغة عربية، أو لغة فـرنسيـة، إنهـا حـالة داخلية مع اللغة، وربّمـا تعود إلى حـالة نفسـيـة أو عاطفية أو موضوعية. هذا على المستوى الأول أما المستوى الثاني فيعود إلى حالة النشر في العالم العربي المحاطة برقيب شديد وقد عشت ذلك مع رواية "صهيل الجسد"، واعرف جيدا الرقيب العربي الذي يمنع التمتّع بحرية كبيرة،... وتبقى نقطة ثالثة.. الكاتب العربي مطالب بأن يقـدّم صـورة للغـرب عن الذات صـورة العـرب، والمغـاربة، فـصـورة العـربي في الغرب مـشـوّهـة ومـحـصـورة بأنه إنسـان عنيف وديني."



هـكذا لخّص أمين الـزاوي أسـبـاب اختياره للّغة الفرنسية حتى يحبّر بها نصـوصـه الإبداعـيـة والنـقـديـة. في مـداخلتـه التي خصّ بهـا ندوة" الـرواية والتـاريخ" في تونس تحدّث عن أسباب إخفاق الرواية الجزائرية في تعاملها مع التاريخ أو عبر تاريخها. فذهب إلى أن مرجعيات ثقافة الروائي العربي عموما هي التي جعلته يخـفق إبداعـيـا فـهـو صاحب مرجعية دينية تقف حاجزا أمام ابداعه، وذكّر بالمؤسسات الدينية التي سيطرت على الذائقة الجمالية للكاتب العـربي كـالأزهر والزيتـونة والقـيـروان، ويؤكّـــد الـروائي أمين الزاوي أن هـذه المرجعـيـة مـوجـودة عند الجيل الروائي الرابع وليست حكرا على الجـيل الأول، فـهي حـسب رأيه مـوجـودة عن طريق عادات القراءة وعن طريق الأبوّة الأدبية، كـمـا ذهب أمين الزاوي في مـلاحـقـتـه لأسـبـاب إخـفـاق الـروائي العـربي والجزائري بشكل خاص إلى أن الروائي يعيش خـارج زمن الكتـابة، فهـو مـقطوع عن هـذا العصـر وكثير من الروائيين هم مجـرّد كائنات ورقية لا يعلمون مـا يجري حـولهم من تحـوّلات ومن أحـداث قـد تعصف بما يحبّرون، إنهم حسب ما يلمّح له الزاوي يكتبـون لقـارئ ميّت أو قـارئ من عصـر آخر والأرجح انه قـارئ سابق وليس قـارئـاً لاحقـاً أو مسـتقـبليـاً. وهـذه القطيعـة بين الـروائي وواقـعـه هـي التي عجّلت بفشل مشروعـه الروائي. وارجع الروائي الجزائري هذا الفشل أيضا إلى ما سـمـاه ب"الوطنيّـاتيـة" (حتى يميزها عن الوطنية) فـذكـر أن تعلّة الدفـاع عن الوطن، مـثلمـا هي الحـال مع بواكـيـر الرواية الجـزائرية، أنتجت نصّـا روائيا مستعجلا لأنه جعل هدف النصّ الروائي أن يكون حـمّال قضية ورسالة ولم يجعل الأدبيــة هـاجـســه الأول. واتهم الأمين الزاوي الرواية العربية بأنّها رواية عمياء لأنهـا غـيـر قـادرة على نقل تفـاصـيل الحـيــاة، فـالروائي لم يتـعـلّم إلى الآن تسمية الأشياء. فهو جاهل بفن العمارة وبأسـمـاء العـصـافـيـر وأسـمـاء الزهور وليست له دراية بشعريّة الألوان ودلالتها، والحق أن هذه الفـكرة تحـدّث عنهـا الأستـاذ محـمـد لطفي اليـوسـفي منذ سنوات وقـال إنهـا من أسـبـاب إخـفـاق الأديب العربي شاعرا أو قاصا أو روائيا.



الـــزاوي

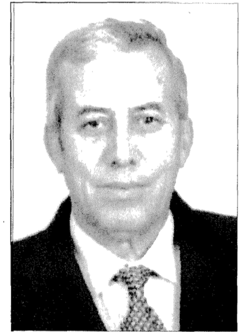
وأكّـد الأمين الزاوي ان الرواية الجزائرية أخفقت عندما أرادت أن تلتقي مع الآخر في بيته أي عبر لغته فقدّمت الصورة التي يريدها هذا الآخر للشخصية الجـزائرية كـمـا أن الثـورة الجـزائرية كـانت من أسـبـاب إخـفــاق الرواية الجــزائرية المكتوبة بالفرنسية لان الروائي محمد ديب أو مولود معمري أو آسيا جبار أو مولود فرعون او كـاتب ياسين كـانوا يكتـبـون التاريخ ولا يكتبون الحياة بدافع تلك " الوطنيّاتية " وقال الزاوي انه يجب أن نلغي الحدود لنكون أدباء أكثر وأعتبر أن ٨٠٪ من الرواية الجـزائرية المكتـوبة بالفـرنسـيـة (٥٠٠ رواية) كـانت روايات تسـجـيلية فليست فـيـهـا لحظات تأمّل باستثناء رائعة كاتب ياسين"نجمة" التي خرج فـيـهـا الروائي عن القطيع ليكتب رواية مختلفة. أما بعد الاستقلال فقد هـزمت الـثـورة الاشـتـراكـيـة الرواية الجزائرية حين سقط الروائي في حبال السلطة فذهب يعيد استنساخ خطابها روائيا ومثّل لذلك بأعمال عبد الحميد بن هدوقـة والطاهر وطّار وواسـيـني الأعـرج في روايتـه "سـيـرة لخـضـر حـمـروش" وفي هذه الفـتـرة تحـرّرت الرواية الجزائرية من السلطان فقدّمت روايات ناجـحـة من مـثل أعـمـال رشـيد مـيـموني. أمـا في الفـتـرة الراهنة التي ابتدأت مع ظاهرة الإرهاب في المجتمع الجزائري فقد سقطت الرواية الجزائرية من جديد في الاستعـجـال لتعيد إنتاج خطاب العنف روائيا وتسجّله والحق أن هذه النصوص كـتـبـهـا صـحـافـيـون لا روائيون فجاءت نصوصهم الروائية مقفلة ليس فيها ذلك النفس الإبداعي الكبير، جاءت لتجّل مشاعر الخوف والبحث عن مـخـرج ولم يسـتـثـن أمين الزاوي من الروائيين الجزائريين إلا رشيد بو جدرة وياسمينة خضرا أو محـمـد مولسـهـول الذي يكتب باسم مستعار (اسم زوجته) والذي ترجم له أمين الزاوي روايتـه "بم تحلم الذئاب".

د. فوزي الزمرلي - تونس

الدكتور فوزي الزمرلي الناقد المختصّ في الرواية العربية صاحب أطروحة "شعرية الرواية العربية :أشكال التأصيل" والذي كان له الفضل في التعريف بأدب البشير خريف من خلال بحوثه العلمية وما حقّقه من أعمال الفقيد، قدّم مداخلة بعنوان "الوصف في رواية "برق الليل " لخريّف ". وقد جعل الناقد فوزي الزمرلي من الوصف مدخلا للحديث عن الرواية التاريخية وانطلق في مداخلته بتبيان أهمّية الوصف في الجنس الروائي فقال:" إنّ المنزلة التي احتلّها الوصف في الرواية وتلوّنه بألوان مذاهبها الأدبية وأشكالها الفنّية وثراء وظائفه قد أسهمت في لفت انتباه النقّاد والمنظّرين المحدثين إليه وحملهم على تجويد النظر في علاماته ومواضعه وطرائقه ووظائفه لإثبات أنّه لا يقلّ قيمة عن أدوات القصّ الأخرى التي تعلّقت بها البحوث السّردية تعلّقا"

ثم انتقل المحاضر بعد ذلك إلى تبيان العلاقة التي تربط الوصف بالرواية التاريخية فقال:" إن الوصف تميّز في الرواية التاريخية بسمات خاصّة واضطلع بوظائف معيّنة، نظرا إلى أن روّاد ذلك الجنس الأدبي يفتحون نصوصهم الروائية على النصوص التاريخيّة المنتمية إلى الحكي الحقيقي ويتّخذون المادّة التاريخية موضوعا للتخييل ويحرصون على الإيهام بتجانس البعد التخييلي والبعد الحقيقي لبلورة قضاياهم وتحقيق مقصدياتهم الأجناسية "

انتقل د. فوزي الزمرلي بعد ذلك إلى أشكال توظيف تقنية الوصف في رواية "برق الليل" بصفتها رواية تاريخية فانطلق في ذلك من عتبات النصّ "هوامش تلك الرواية وسياق نشأتها وعلى بعض حوارات البشير خريّف " وهو بذلك يؤكّد قيمة العتبة النصّية بصفتها علامة مضيئة في معالجة الأعمال الابداعية، مستفيدا من فتوحات الانشائي الفرنسي جرار جينيت ومن سار معه في ذلك المضمار، وقد انتهى الناقد بعد تحليل عميق لتلك العتبات إلى أن البشير خريّف جعل من الوصف سبيله لتشييد الأمكنة والأزمنة ولوضع الشخصيات ورسم ملامحها حتّى تكون كلّها مغموسة في التاريخي. يقول الناقد :" والحقّ أن الأماكن والأزمنة والشخصيات والأحداث التاريخية التي تعرّضت لها رواية " برق الليل" تشهد من ناحية بأن البشير خريّف رجع فعلا إلى كتب التاريخ والمناقب وزار المتاحف والمواقع الأثرية ليحدّد الأماكن التي جرت بها الأحداث التاريخية في عهد الحسن الحفصي ويعرّف بالشخصيات التاريخية الشهيرة وتثبت من ناحية أخرى أنه تفنّن في ايهامنا بأن جميع الأماكن والشخصيات التي احتفلت بها روايته متّصلة بتلك الفترة التاريخية نفسها. "


د. فوزي الزمرلي

وقد فصّل الناقد ذلك في مواطن عديدة من محاضرته فيقول عن المكان مثلا:" إن وصف المكان قد أسهم في رسم أركان العالم الروائي الذي جرت فيه أحداث رواية "برق الليل" وتبرير مواقف الشخصيات وتحديد منعرجات الحبكة واثبات حرص البشير خريّف على التنويه بأدوار الطبقات الشعبية التي أهملها المؤرّخون وقدرته على التأليف بين البعد التاريخي والبعد التخييلي وانتقاء العبارات الدّالة على تاريخية ذلك العالم الروائي "

أما عن الشخصيات الروائية وطرائق تشكيلها ورسمها فيقول الناقد :" وقد احتل وصف الشخصيات منزلة هامّة في رواية "برق الليل" نظرا إلى تعدّد أعوان السرد المضطلعين به وتنوّع كيفيّاته وثراء وظائفه، ممّا يؤكّد أن وصف الشخصيات لا يهدف إلى تصوير ملامحها بقدر ما يهدف إلى تبرير مواقفها وابراز نظرة العون الواصف إلى الشخصية الموصوفة والكشف عن الرؤية المتحكّمة في المؤلّف الذي تقمّص دور الراوي ونسب إلى الشخصيات جميع الأقوال التي نطقت بها "

ويضيف الدكتور فوزي الزمرلي في موضع آخر من مداخلته :" بما أن الشخصيات التاريخية التي احتفلت بها رواية "برق الليل" قد ورد ذكرها في التاريخ، فإن قراءة المقاطع الوصفية المتّصلة بها، في ضوء النصوص التاريخية تهدي إلى أن المؤلّف توسّل بعدّة مناقلات لوصف تلك الشخصيات وصفا يعرب عن نظرته إلى محتويات كتب التاريخ، ويشي بأهمّ مقاصده الفكرية "

وينهي الناقد تناوله للشخصية الروائية، بعد تحليل طويل، إلى أن "وصف الشخصيات التاريخية في رواية "برق الليل" على لسان الرّاوي المضمر عن طريق القول وعن طريق الفعل، ليس وصفا مجرّدا وإنّما هو وصف ذاتي متلوّن بلون نظرة المؤلّف إلى تلك الشخصيات، شأنه في ذلك شأن الذي ورد على ألسنة الشخصيات وشفّ عن بواطنها وعن نظرتها بعضا إلى بعض "

وهكذا يصل الناقد إلى نقطة التقاطع بين الروائي والتاريخي في العمل الروائي الموسوم بالتارخي، فمهما ادّعت الرواية انخراطها في الحكي الحقيقي أي التاريخ فإنها أبدا لا تكون



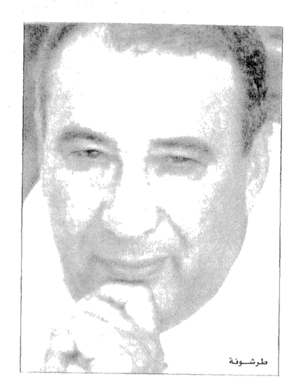
الاّ من فعل التخييل، لأن الرواية لا يعنيها قول الحدث التاريخي ولا يعنيها أن تكون وثيقة بل همّها الفنّية وسبل حضورها نصّا ابداعيا وهي لتلك الغاية تتوسّل بكل الخطابات المكنة لتحقيق تلك الأدبية، التي لا خوف عليها من تلك الخطابات مهما كان نوعها (علم، تاريخ، سير، فن..)

لقد بيّن الناقد فوزي الزمرلي أن الوصف أعمق مما عرّفته المعاجم الكلاسيكية من كونه" شكلاً من أشكال التفكير بواسطة التفصيل، يجعل الشيء مرئيا بوجه من الوجوه بدلا من تعيينه ببساطة وذلك بالعرض المتحرّك الحي لأكثر الخصوصيات والملابسات أهمية" فبيّن المحاضر أن تقنية الوصف وضروب اشتغالها من شأنها أن تعطي للعمل الأدبي هويّته وخصوصيته.

الناقد أ. د. محمود طرشونة :

قدّم الدكتور محمود طرشونة قراءة في رواية بكر للتونسي منوبي زيّود بعنوان "دفاتر موسى الجلاّد " افتتحها الناقد بكلمة حول مصطلح "الرواية التاريخية " قال فيها : " صار مصطلح " الرواية التاريخية " في حاجة إلى تدقيق بعد أن ظهر صنف جديد من الروايات يستلهم المادّة التاريخية لا محالة لكنّه يتصرّف فيها لإنتاج خطاب روائي حيث يدكّ الحدود الفاصلة بين العصور التاريخية المتعاقبة. فلا بدّ إذن من التمييز بين "الرواية التاريخية " و"رواية توظيف التاريخ " :الأولى تقليدية، ذات نزعة تعليمية تهدف إلى تلقين التاريخ عن طريق قصّة خطّية الزمن تتضمّن أحداثا وتشويقا، وفيّة للتاريخ وشخصياته وعاداته ولغته. واوضح مثال على هذا الصنف دون منازع روايات جرجي زيدان وكرم ملحم كرم ومحمد فريد أبو حديد، ونضيف بعض روايات البشير خريف. أما الثانية فهي لا تتقيّد بفترة تاريخية محدودة ولا بلغتها ولا بأحداثها بل توظّف المادة التاريخية والخطاب التاريخي لغاية فكرية يمكن استخلاصها من الافعال والأقوال والأحوال."

ورأى د. طرشونة ان رواية المنوبي زيود " دفاتر موسى الجلاد" تنتمي إلى الصنف الثاني "إذ تجاوز خطابها الروائي الاحداث التاريخية التي وقعت في تونس، جربة تحديدا، في القرن السادس عشر وتركّز على تنازع الامبراطوريتين العثمانية والاسبانية للسيطرة على جزر البحر الابيض المتوسّط لقيمتها الاستراتيجية. وهذا تنازع جعله الكاتب يذكّر بالاوضاع الراهنة عن طريق إسقاطات مختلفة طالت بالخصوص لغة الكتابة."


طرشونة

بعد ذلك، رصد د. محمود طرشونة الفترة التاريخية التي تحرّكت فيها الرواية وحدّدها في فترة النزاع بين الاتراك والاسبان حول جزيرة جربة. ثم انتقل بعد ذلك الى تقصّي أشكال توظيف تلك المادة التاريخية فوقف عند بناء الشخصية التاريخية التي رأى ان بعضها كان له وجود تاريخي وبعضها من الخيال المحض، أما الشكل الثاني للتوظيف فحدده في إسقاط أحداث راهنة وتطويعها للواقع التاريخي.

و قد اهتم الناقد بالشخصية المحورية "موسى الجلاّد" وعاد إلى المدوّنة التاريخية التي ذكرته فوجد أن الرّوائي قام بتحويرات شتّى عند رسم شخصيته ابتداء من اسمه الذي كان في الاصل " موسى بن عمران بن أبي جلود" وهو أوّل حكّام جزيرة جربة، وبين الناقد ان الروائي قدّم الشخصية بصورة مناقضة لما يوجد في كتب التاريخ إذ تقدّمه المصنفات التاريخية باعتباره شخصيّة خيّرة نجحت في اقامة الاستقرار في المنطقة بينما عرف أسلافه بالاستبداد ويحلّل الناقد هذه الصورة الجديدة لموسى قائلا : " الكاتب جمّع كامل عيوب حكّام هذه الاسرة ونسبها إلى مؤسّسها موسى وهو يكاد يكون الوحيد البريء مما نسب إليها من ظلم وقهر، لكن للرواية منطقها وللتاريخ منطقه."

وبعد تحليل عميق للرواية في أكثر من مستوى يجد الدكتور محمود طرشونة نقاط تشابه واختلاف بين رواية المنوبي زيّود ورواية الغيطاني " الزيني بركات " : إن شخصية موسى الجلاّد تذكّر بشخصية الزيني بركات في الرواية التي تحمل اسمه. فهو مثله مستبدّ وانتهازي. كذلك كانت شخصيّة شمس الدين تذكّر بشخصيّة الطالب الازهري الجهيني. فقد كان مثله معارضا لسلطة المماليك وعذّب مثله.

وكما ازال العثمانيون سلطة المماليك في رواية جمال الغيطاني أزاحو الاسبان في رواية "دفاتر موسى الجلاّد"، إلاّ أن الروايتين تختلفان من حيث الوظيفة. فهي في الأولى عواقب القمع والاستبداد وهي في الثانية تفضيل العقل على النقل لتأسيس نهضة عربية.

بريشة : ناصر الجعفري



قضايا النقد والحداثة لـ "ساندي أبو سيف"

دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية

* د. إبراهيم خليل*

كثيراً ما نسمع عن مجلة شعر، وتجمع شعر، فما هي هذه المجلة؟ وما منزلتها الأدبية بين المجلات الأخرى؟ متى كان ظهورها لأول مرة؟ ومن هو المؤسس لها، المشرف عليها؟ ومن هم كتابها، وشعراؤها الذين التزموا الكتابة فيها، وعبروا عن وجهها الثقافي، والإبداعي، والنقدي؟ وهل كان لهذه المجلة دورٌ في تحديث الخطاب النقدي؟ وهل هو دورٌ ريادي، أم، هو، كغيره، لا يعدو أن يكون تكراراً، واجتراراً لما كانت تعيش عليه المجلات من فتات النقد القديم، أو من بقايا موائد النقد الغربي؟



هذه الأسئلة، وأسئلة أخرى غيرها كثيرة، كانت مدار البحث الذي قامت به الباحثة ساندي أبو سيف، وصدر مؤخرا في كتاب (٢٤٠ص) عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، ودار الفارس في عمان (١).

يقع هذا الكتاب في مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة، تضاف إليها قوائم بالمصادر، والمراجع، والمجلات، والمقالات، والمعاجم، والموسوعات التي عادت إليها المؤلفة لإعداد مادة البحث.

والمعروف أن اهتمامات هذه المجلة، التي صدر العدد الأول منها في كانون الثاني / يناير ١٩٥٧ تنصب على الشعر في المقام الأول، فكانت غايتها الأساسية هي إحداث التغيير في مسار النص الشعري : كتابة، وإبداعاً، وقراءة. وأخذت على عاتقها تبني الاتجاه الحداثي، فكان من شعرائها البارزين : بدر شاكر السياب، ومحمد الماغوط، وبُلند الحيدري، ونزار قباني، وسعدي يوسف، وميشال طراد، وفدوى طوقان، وموسى النقدي، وشوقي أبو شقرا، وأنسي الحاج، وأدونيس وآخرون كثيرون لا مجال لذكر أسمائهم في هذه المراجعة...

ومع ذلك فإن النقد لم يكن في معزل عن تلك الاهتمامات، وإنما ظل يحتل منها موقع القلب، إن لم يكن موقع الروح. لذا مزج شعراؤها بين الفعالية الإبداعية والفاعلية النقدية، فلمع منهم مؤسسها يوسف الخال، الذي عرف قبل تأسيس المجلة بمجموعته الشعرية الحرية ١٩٤٥ ومسرحية شعرية بعنوان هيروديا ١٩٥٤. وأدونيس الذي عرف هو الآخر بقصائده الأولى. وخليل حاوي صاحب نهر الرماد، والناي والريح وبيادر الجوع. ومن شعرائها النقاد عصام محفوظ، وفؤاد رفقة، وشوقي أبو شقرا. ومن نقادها الذين توالت مقالاتهم النقدية، وبحوثهم في الشعر، بين غلافيّ كلّ عدد : جبرا إبراهيم جبرا، وغالي شكري وعبد الواحد لؤلؤة.

ومما يؤكد اهتمامها بالنقد أيضا تلك الندوة الأسبوعية التي عرف بها تجمع المجلة، وكانت تسمى الندوة اللبنانية. واهتمت بالمحاضرات التي تتخذ من الشعر، ونقده، محورا تدور حوله. ومن المحاضرات المهمة التي ألقيت فيها : محاضرة يوسف الخال حول مستقبل الشعر في لبنان. ومن هذه الندوة، وعلى صفحات مجلة شعر انطلق البيان الأول عن الحداثة الشعرية العربية. وهو بيان

استوفت الباحثة النظر، فيه مثلما استوفت النظر في نشأة المجلة، وألقت الأضواء على علاقتها بالمجلات الأخرى، فضلا عن علاقتها بالاتجاهات السياسية ومنها : الحزب القومي السوري، الذي انتمى إليه بعض كتابها الدائمين، وهم : أدونيس، وخليل حاوي، ونذير العظمة، ومحمد الماغوط. فضلا عن خزامة صبري التي عرفت باسم خالدة سعيد. وتستدرك المؤلفة، مشيرة إلى أن كتاب المجلة، وأعضاء هيئة التحرير فيها، لم يكونوا كلهم من منتسبي هذا الحزب الذي جلب لها المتاعب. فأنسي الحاج مثلا- وشوقي أبو شقرا، وعصام محفوظ، لم يكن أي منهم فيه. وبسبب الملابسات التي أثيرت حول علاقتها بالقوميين السوريين اضطر يوسف الخال، مرارا، للتأكيد : أن لا علاقة لها بذلك الحزب. ومع ذلك، فإن المؤلفة تؤكد أن هذا النفي غير كاف، لأن الخال- وإن نفى ارتباطه بالحزب تنظيميا إلا أنه كان على وفاق معه، فيما يخص محتواه الفكري، والاجتماعي. وقد عرضت المؤلفة كذلك لعلاقة المجلة بمجلة لبنانية أخرى هي " الآداب " واتسمت تلك العلاقة بالعداء الشديد، وناصب سهيل إدريس، وأنصاره، مجلة شعر وكتابها الخصومة، وتبنوا الدعوة لمحاصرتها بحجة أنها تسهم في تزييف الشعر، والإبداع العربي، وأنها حصان طروادة، تبث من خلاله وكالة المخابرات المركزية C.I.A السموم في الفكر، وتشوه علاقة المثقف بتراثه القومي، وتتآمر على اللغة العربية، مما دفع ببعض كتاب المجلة إلى الابتعاد عنها، ومن هؤلاء على سبيل المثال خليل حاوي.

تتناول المؤلفة بعد ذلك ما لحق بالمجلة من تضييق على أيدي الأنظمة العربية في حينه، فقد منع توزيعها في مصر، مثلما منعت أعدادها من الوصول إلى العراق، وأحيانا إلى سورية. وأصابتها جراء ذلك ضائقة مالية شديدة، خانقة، متلاحقة، اضطرتها للتوقف عن الصدور مرتين، الأولى في العام ١٩٦٤ والثانية في العام ١٩٧٠ ولم تعد إلى الصدور منذ ذلك الحين.

طبيعة الشعر ودوره:

في الفصل الأول تتتبّع المؤلفة مساجلات المجلة حول طبيعة الشعر ودوره. وقد رأى أكثر كتابها، ونقادها، أن الشعر نوعٌ من الرؤيا. وذلك مفهوم انقلابي، بمفردات ذلك العصر، اسس شعرا جديدا مقابل شعر الوقائع، أو شعر الوصف، أو شعر الانفعال العابر السريع. وشعر الرؤيا هو دعوة لتغيير العالم، باعتبار هذه الدعوة شرطا مسبقا، وأوليا لعبور عالم الحداثة، وتغيير النظرة إلى الوجود يتطلب إدراكا جديدا لعلاقة الإنسان بالعالم، لا تخلو من حساسية ميتافيزيقية، هي الخاصية الرئيسة في النتاج الشعري الحديث. وفي إطار هذا الوعي، بدور القصيدة، دعت جماعة مجلة شعر إلى التفريق بين عالم الواقع والحلم، أو ما فوق الواقع، بالتعبير السوريالي.

ومن ذلك انتقلت إلى ما يسمى قصيدة التجاوز والتخطي، الذي هو عندهم مرحلة أولية من مراحل الخلق والتأسيس، تتجاوز ما هو مؤسس، وإيجاد عالم بديل في مستوى ما يَحْلُمُ به الشاعر الحداثي، الشاعر الثوري. وتطرّق نقاد المجلة، فيما هم يوضحون مفهوم الشعر الرؤْيَوي، لمفاهيم جزئية أخرى، تمثل خيوطا لا غنى عنها في نسيج خطابهم النقدي. ومن هذه المفاهيم : الكشف، وقد استعاروا هذا المصطلح من الفكر الصوفي (الاشراقي) وهو يعبّر عن أن الشاعر يرى ما لا يُرى، خلافا للعادي، والتقليدي، الذي يكتفي بعالم العيان، والشهادة. ومنها مفهوم الوحدة، فبحدس الشاعر، الذي يقوم على الرؤيا والبصيرة النافذة، التي تكشف عما لا عين تراه، يسعى لجعل المتباينات تنصهر جميعا في وحدة متماسكة، وفي ذلك يقول رينيه حبشي : "وعي الشاعر موجبٌ للوحدة، فمن المتوقّع، إذاً، في استقباله للعالم، بحواسّه، وبصيرته المتفتّحة، أن يسعى لتوحيده." و" عملية التوحيد التلقائية هذه، أو رؤيته الواحد في المتباينات، ليست إلا الرؤية الشعرية."

وتطرق نقاد المجلة إلى مفهوم الحَدْس، وهو شيء يتصل بالغرض المعرفي للقصيدة. ولتوضيح هذه الفكرة اضطرّت الباحثة للغوص في كتابات فلسفية عميقة، منها فلسفة الوجود لعبد الرحمن بدوي، ومعنى الوجودية لعبد المنعم حفني. وكتاب الفن خبرة لبرجسون، ومشكلة الفن لزكريا إبراهيم، مما استدعى أن تضيف فصلة إلى الموضوع حول المرجعيات الفلسفية لتجربة شعر النقدية (ص ص ٧٩-٩٩)

وتسلط ساندي أبو سيف الضوء على موقف المجلة من مسألة الالتزام في الشعر. فقد رأت في كلام يوسف الخال عن هذه القضية ما يشي بأن القصيدة في رأيه لا هدف لها ولا غاية، إلا أن تكون قصيدةً أوّلا، وهذا الرأي يسوغ أنْ يكون دليلا على صدق ما يقال من أنها مجلة تروج لفكرة الفن للفن. إلا أن يوسف الخال سرعان ما يتنبه لذلك، فيهاجم من يقولون بهذه الفكرة. ونظراً لما تمتلكه الباحثة من رؤية نافذة لهذا الموضوع، فقد أثبتت من خلال تتبعها اليقظ لأفكار المجلة، وما نشرته من سجال، لا سيما ما دأب على نشره يوسف الخال، عدداً تلو الآخر، أنها أي المجلة اتخذت موقفا وسطا بين رفض مقولة الفن للفن، ورفض الالتزام، الذي يعني قَوْلَبَة الشاعر، ورسالته في قالب معين، فإما أن تحصر تجربته فيه فتكون شعرا، وإلا فهي ليست بشعر. أي أن المجلة بعبارة وجيزة رأت في رسالة الشاعر أن يكون شاعراً أولا، وإن كان في هذا المستوى فلا بد من أنْ تكون رسالته متوافقة مع ما يراد لها من التعبير عن آمال قرائه، وهموم أبناء وطنه، وشعبه وأمته.

الشكل الفني ومفاهيم الحداثة :

ولا بد لاستكمال المشهد النقدي في مجلة شعر من أن تعرض الباحثة لموقفها من قضايا الشكل الفني، وذلك ما تفرغت له ساندي أبو سيف، وعكفت على إعادة النظر فيه. فالمجلة منذ صدور العدد الأول (كانون الأول / يناير ١٩٥٧) أعلنت رغبتها في أن تقود الشعر إلى مرحلة جديدة، ينفض فيها عن نفسه غبار العصور الوسطى. ومن النقاد الشعراء الذين انخرطوا في إيضاح مفهوم الحداثة، والتجديد، أنسي الحاج، وخالدة سعيد، وفؤاد رفقة، ويوسف الخال، ونديم نعمة، وآخرون أخذوا على عاتقهم مراجعة الدواوين الجديدة، والتنبيه على مواضع الحداثة فيها، ومواضع التقليد، والترديد، معرّجين على موقف الشاعر المعاصر من التراث.

فهم لا يرون في تقليد التراث إلا ضرْباً من العيش في الماضي. وإلى جانب الموقف من التراث الشعري كان للمجلة ، ونقادها، موقف واضح من حركة الشعر الحر. إذ لم يكتفوا بتأييد هذه الحركة، والعوم في هذا التيار، ولكنهم بما كتبوه، ونشروه من مقالات، وضعوا الأساس النظري لهذا الشعر، وأسهموا في تجسير الفجوة بين هذا الشعر وجمهوره. وممن عنوا بهذه المسألة جبرا إبراهيم جبرا، وغازي براكس، وخزامة صبري (خالدة سعيد) وعادل ضاهر، وعبد الواحد لؤلؤة.

ويوضح يوسف الخال في إحدى مقالاته الفروق بين حركة الشعر الحر،

وتيارات التجديد التي سبقتها، بقوله: "إنّ المجددّين، قبل السنوات العشر الأخيرة، اقتصروا على التلاعب الجزئي، والسطحي، ببعض جوانب الشكل الأساسية، بينما ظلوا في عمق تجربتهم، وأصيل تعبيرهم، مغمورين بالقديم." وهو يعني بذلك طبعاً التجديد الذي ظهر على استحياء في شعر شوقي، وحافظ إبراهيم، وخليل مطران، والتيار الرومانسي والمهجري. أما الشعر الحر(الحداثي) فقد تجاوز التجديد فيه التلاعب بالألفاظ، والتخلي عن البحور والقوافي والأوزان ذات الطابع الخليلي إلى الصورة المبتكرة، ونَبْذ المنطق اللغوي النثري، والاعتماد على الإيحاء تارة، وعلى الرمز تارةً أخرى. وجعْل القصيدة، من حيث هي بناء، أشبه شيء بالحلم، والرؤى المنامية.

أما التحرر الكامل من أي ارتباط عروضي، فشيء وقفت المجلة إلى جانبه. ومن النقاد الشعراء الذين أعلنوا هذا الموقف أدونيس، الذي دافع منذ العام ١٩٥٩ عما يعرف بقصيدة النثر. ويوسف الخال، وأنسي الحاج، وتبنّت المجلة نشر هذا النوع من القصيد إلى جانب الشعر الحر وعرّب أدونيس نتفا من كتاب سوزان برنار قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا هذه، ضُمّنَتْ في مقال له نشر في العدد الرابع عشر بعنوان: "في قصيدة النثر". ونحا نحوه أنسي الحاج في مقدمة ديوانه " لن".

وتتبعت الباحثة ما قام عليه دفاع المجلة عن هذه القصيدة، من أسس، ومرتكزات، بعضها لغوي، وبعضها الآخر فني. مثلما تتبّعَتْ السجال النقدي الذي أثير حول هذا الموضوع، وتبادل فيه النقاد الردود بعضهم على بعض. وشهدت صفحات مجلة الآداب لسهيل إدريس جزءاً لا يستهان به من آثار هذه المعركة الأدبية، التي انتهت، بالطبع، لصالح ما يعرف بقصيدة النثر، وذلك بعد زمن من توقف المجلة.

اللغة، الغموض، الأسطورة :

أما عن مظاهر الحداثة في القصيدة العربية الجديدة، وفقا لم تم فيه جلاؤها على أيدي نقاد المجلة، فأبرزها المفهوم الجديد للغة الشعرية، والغموض، والأسطورة. وقد انشعب موقف المجلة من اللغة في اتجاهين : أولهما هو الدعوة إلى إغناء اللغة بالصور المبتكرة، والمجازات التي تعيد إلى القديم ما هو في حاجة إليه من حيوية، تجدد شبابه، وتبعث في عروقه دما جديدا.

والاتجاه الثاني : هو الدعوة إلى كتابة الشعر بالعامية اللبنانية. ومع أن رئيس تحرير المجلة نشر شعرا بالعامية لميشال طراد، وكتب مقالة بهذه اللهجة، إلا أنه لم يكتب شعرا بالعامية، ويستخلص من تعقيباته على كتاب محمد النويهي قضية الشعر الجديد أنّ موقفه من هذه المسألة اتسم – في رأي المؤلفة بالتردد، وانعدام اليقين.

وتجد الباحثة في كلمات أدونيس توضيحا لا ريب فيه لموقف المجلة من الغموض، الذي اتهم به شعراء معاصرون. ففي رأيه أن الشعر مختلف عن النثر، الذي يطمح إلى نقل أفكاره نقلا محدداً، ولذلك شرط وهو أن يكون واضحا، أما الشعر فيطمح إلى نقل الشعور، والشعور تجربة روحية، ولذلك فأسلوبه غامض، بطبيعته، والشعر هنا فكرة، إلا أنها ليست منفصلة عن الأسلوب، كما في النثر، بل متحدة به، مندغمة فيه." وهذا ما يجعل من اللغة الشعرية لغة مراوغة، ولا تفصح عن مضمونها من القراءة الأولى".

وتعرض الباحثة، في هذاالسياق، لمساجلات خاض فيها النقاد، وممن كانت لهم إسهامات في هذا المجال : خالدة سعيد، وعبد الواحد لؤلؤة، وجبرا، وفؤاد رفقة، ويوسف الخال نفسه. فالغموض ذو سمات جمالية حداثية، تكسب الشعر طرافة وسحْراً. فهو يستثير خيال القارىء، ويمضي به إثر كل ومضة تلوح خطوة باتجاه ما يجعل تأثير القصيدة تأثيرا دائما لا ينتهي بانتهاء قراءته لها، بل سيكتشف في كل مرة، يعود فيها إليها، شيئا جديداً".

أما الأسطورة، في الشعر، فأمر معروف، وقد استحوذ على عناية التجمّع كثيرا. ولا غرابة في هذا، عند الباحثة، التي تؤكد أن الأدب عامة، والشعر بوجه خاصّ، مرتبطان ارتباطا وثيقا بها، الآن، وفي الأزمنة الغابرة. وفي هذا المقام، عرضت لتأثير إليوت في الشعر، ولآراء جبرا، الذي ترجم جزءاً من كتاب الغصن الذهبي لجيمس فريزر. ونوهت لترجمة عدد من قصائد إليوت ونشرها، منها قصيدة الأرض اليباب، التي ظهرت في العدد الثاني من السنة الأولى (١٩٥٧) وقصيدة أربعاء الرماد التي نشرت في العدد نفسه. وذكرت ترجمات أخرى نشرت في أعداد المجلة، من شعر، ومن آراء فيه. ونوهت إلى كتاب أسعد رزوق " الأسطورة في الشعر العربي المعاصر"، ومراجعة خالدة سعيد له في العدد (١٢) من السنة الثالثة (١٩٥٩) ولمقالة جبرا إبراهيم جبرا حول ديوان البئر المهجورة ليوسف الخال، وما فيها من إشارات للأسطورة. ودراسة منير بشور لقصيدة أدونيس " مرثية للقرن الأول " المنشورة في عدد١٥ السنة الرابعة (١٩٦٠) وذلك كله ينم عن العناية القصوى التي بذلتها المجلة، مبدعين ونقاداً، في ترسيخ مفهوم الشعر الأسطوري، فضلا عن النقد الذي يتكيء على تحليل الأساطير.

خاتمة الكلام :

وتستخلص المؤلفة ساندي أبو سيف من تتبعها الدقيق، لآراء هذه المجلة، مجموعة من الحقائق عن تجربتها النقدية، في مقدمتها : الدور الريادي الذي اضطلعت به في تجديد حيوية الخطاب النقدي العربي، الذي كادت تودي به الشيخوخة، وتحصره في زوايا الإهمال، والنسيان. فمن خلال ما نشرته من مقالات، وبحوث، أسهمت في إحداث تحول جذري في مفهوم الشعر، وطبيعته، ودوره في الحياة. ومن خلال إعادة النظر في محاولات التجديد رسّخت قواعد مغايرة لفهم الحديث، وأنه ليس تحرراً من القوالب الوزنية، أو ضرباً من التلاعب بالكلمات حسْبُ، وإنما هو لغة تعبّر وتوحي، ورموز تستثير فضول القارىء، وغموض يجعل المتذوّق قاب قوسين، أو أدنى، من عملية الإبداع.

ولم يكن بمقدور الباحثة ساندي أبو سيف، إنجاز مثل هذا الكتاب، لولا ما تجمّلت به من صبر، واتسمت به من جَلَد، ومثابرة، في تتبع الأفكار، والمقالات، في مصادرها الأصلية، ومظانها المختلفة المتعددة، التي اشتملت أعداد المجلة كافة، ومؤلفات أدونيس، ويوسف الخال، وأنسي الحاج، فضلا عن عدد غير قليل من المراجع المؤلفة، والمترجمة، وبعض الرسائل الجامعية، والبحوث المنشورة في الدوريات، إلى جانب المعاجم، والموسوعات، مما يجعل هذا الكتاب، بصورة من الصور، مثالا يحتذى في التأليف، ونموذجا يتّبَع في التبويب والتصنيف.

* ناقد واكاديمي اردني

---

(١) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥ والكتاب في الأساس رسالة بإشراف كاتب المقال حصلت بها الباحثة على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها من الجامعة الأردنية.



الكتابة الأخرى

مساحة للتأمل

يتمّ النظر، نقديا وصحافيا، إلى الأدب الذي يخمش تابو الجنس على أنه محاولة لاستدراج القراء إلى فخ القراءة. لكن هذا ألطف الأوصاف؛ إذ أنّ هناك منْ يرى في تناول المبدع للجنس محاولة لمنافسة الصورة السينمائية..

يمكن نقض ذلك كله بكلام موجز وبسيط عن الجنس فإنْ كان من الموضوعات (المطروحة على قارعة الطريق) والتي طالما تمّ التعبير عنها في أعمال عالمية، فإنه أكثر تلك الموضوعات مرونة، بل ولغة متعددة الزوايا تتيح تنوّع الإسقاطات، لارتباطه الوثيق بمفردتنا اليومية، وفعلنا اليومي.

وهذا كله من نافل المعنى بأن الإيروتيكية عنصر حيوي في الحياة؛ تعني، بحسب الروائي البيروفي المعروف ماريو فارغاس نزع الصفة الحيوانية عن الفعل الجنسي وتحويله عملا فنيا يجتمع فيه الخيال والحساسية والفنتازيا والثقافة، وهو الروائي ذاته الذي يؤكد دائما على أن الإيروتيكية لم تشرع في الظهور إلا مع تطور المجتمع وتحرره وتثقفه..

ليس هذا إلا بعض مما يمكن قوله، على سبيل الرد، على النقد الأخلاقي الذي أخذ يروّس المنابر الثقافية، مروّجا لضيق فكر الجنس ومحدودية عوالمه وأن الأشياء والكائنات من حولنا، بحراكها وحيويّتها، وفي وجوهها المتعددة، ليس من الضرورة أن تكون قد تعرّقتْ بحرج الكتابة في تابو الجنس! هذا من دون التسليم بأن الخيال الإيروتيكي كان، منذ أول نقش على الحجر، وحتى الكتابة على شاشة بيضاء صقيلة، منبع الأدب وسائر الفنون السبعة!

الكتابة التي تقلص أطرافها حتى لا تصطلك، ولو عفوا، بالتابو كتابة تستكين لبنج موضعي في العقل حتى شلّ فصار الجسد حقلا لمشارط شبقة حدّ السادية، تحرثه كأرض مفرودة الأطراف، وتمسح بالجسد ذاته حافتها المتقاطرة دما، ما هو إلا بعض ماء الكتابة المهدور كنبض صحوة من الموت!

كورال مؤدّب يُغني وفق الحركات الغبيّة لمغن يقوده الإيقاع، لا صوت يخرج عن السطر، المفترض، حتى ولو كان نشازا، ثقة عمياء بشعر لا يثير الريبة؛ فهو " موزون " و" مقفى " كما يشتهي " النظام " الموسيقي الكامن في عروق القصيدة..؛ مثلا!

" في المشرق ازدهرت الكتابة الإيروتيكية ".. وهذا عنوان صحفي سريع، يقارن في متنه، غالبا، بين التطرّق للجنس في الأدب الغربي والشرقي، فالأول حين يتطرّق لها إنما يستعيد بالكتابة وقائع ليلته الماضية، بينما الشرقي يرسمها ليدسها حلما ورقيا في فراشه البارد؛ بين الارتواء والعطش، والدبق والشبق الجاف أصبحت تلك التحليلات الإكلينية مدعاة للضجر في تغافلها عن بديهية في متناول أضيق زاوية للرؤيا، وهي أن الإيروتيكية تزدهر في البيئة الضاغطة..

نادر رنتيسي*

وهنا برزت معادلة نجاح الأعمال الروائية تحديدا، التي تناولت الجنس، في المشرق العربي، بوصفه كتابا سريا محظورا؛ حنا مينا في سيرته الروائية، غالب هلسا في شبه سيرته بـ " سلطانه "..؛ إلا أن المثال الأبرز لا يزال في " الخبز الحافي " لمحمد شكري..

الرواية التي منعت طويلا كونها تطرقت بعري مجلل للذات؛ حتى لو كانت ذات الكاتب، بلغة صادمة، وتصوير لا يحتمل التورية، مقتحما بقوة وبكل ما تحمله الكلمات من دلالات وأكثر من الإشارات. كتابة تبدو لوهلة للناقد الأخلاقي سوقية حبلى بالإسفاف..، لكنها بإمعان القراءة تنتهي حتما إلى ما قدمه الروائي في شهادته مرة حين اكتشف بأن الكتابة يمكن أن تكون أيضا في طريقة الفضح والاعتراض على أولئك الذين سرقوا طفولته وجزءا من شبابه.. كتابة ملتزمة.

كيف يتخطى روائي عربي إطاره المحلي الكبير وينجو من شرك المؤامرة؟

شكري وصل إلى العالمية بكتابة ذلك، فتصدى لها النقاد الشوفينيون بأنه ما كان سيصل إلى ما سيصل إليه، لولا تعريته للإنسان العربي..!

... وكأن أبطال دستويفسكي ملائكة بيضاء، وبغايا غابريل ماركيز، في رواياته، طيّبات كأنديرا التي أرغمت على البغاء بدفع من جدّتها الشريرة..!

تفاقمت عقدة الدنحن، إذ يسلبها عتال، مسلوب الطفولة، وقارها، لدرجة أن تحاول سلبه صفة الكاتب، وأنه مجرّد منحرف ألف مخالطة البغايا واللصوص والقوادين، ولولا ذلك لما وجد الطريق إلى العالمية سالكة بفضل الجهود غير البريئة لبول بولز وطاهر بن جلون اللذين قاما بترجمة الرواية إلى اللغتين الأكثر عالمية..

بالطبع لم يكن شكري كذلك سوى للذين يعتبرون الكتابة فعل استشفاء ونقاهة، وممارسة باردة على شرشف أبيض..، واستدراك سريع للحياة، وزهد كاذب بالمرأة التي ذهبت..، وفي المحصلة مجرّد ورقة في إضبارة مريض على أتمّ الاستعداد للشفاء!

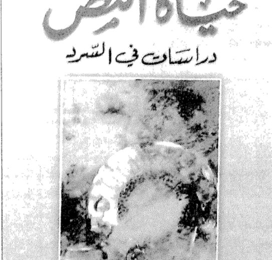
* كاتب أردني

"حياة النص" لأحمد فرشوخ: مرايا النقد

*مصطفى بواكيس *

يبدو كتاب "حياة النص دراسات في السّرد" لأحمد فرشوخ (١)، وعياً نقديّاً مُركّباً بالظاهرة الأدبية عامة، والظاهرة السردية بخاصة. ذلك أنّ هذا الوعي يسعى لبناء قراءة متوازنة تُلائم بين مقولتيْ "النص" و"العالم"، كما يتوخّى باستمرار حضور "الآخر"، مادام النقد يفترضُ دوماً وجود خطاب آخر يتموقع معه في فضاء متنازع عليه (٢) ويكون على كل منهما أن يحافظ على مكانه في هذا الفضاء، ولو في صورة "أنا نصي" حين ينسحب الكاتب الفعلي.





بهذا التوصيف الأولي لتراسل الذات والمعرفة، يبدو الحس النقدي الثاوي في هذه الدراسة مؤسساً على نسق معرفي له تركيبه المتجانس من حيث هو منظومة متكاملة الأبعاد. إذ هي في بنيتها القرائية محكومة بتقاطب جدلي ثلاثي الأركان: معرفي/ نظري موجه لإرساء أوعاء القراءة وتنظراتها، ونقدي منتج لتحققاتها التحليلية، و"ميتانقدي" (نقد النقد) هو بمثابة فضاء لحوار الأوعاء والقراءات والأسئلة. وعليه، يكون تشخيص هذا المثلث القرائي كما يلي:

* خطاب النظرية أو التفكير بخلفية الأنساق العالمة:

تحضر النظرية في هذه الدراسة لتؤكد فيما يبدو قناعة لدى الناقد وهي أن كل مقاربة أدبية تبقى عديمة الجدوى ما لم تستند على خلفيات نظرية ومرجعية تضيء مسوغاتها ومنظومات اشتغالها. وانطلاقا من هذا المبدأ تبني الدراسة خطابها حول "حياة النص" مجترحة لذلك توسيعات مفهومية تروم تفكيك جماليات قبلية مما أنتجته البلاغة التقليدية. وهكذا يتشكل المفهوم الجديد لحياة النص على خلفية هذا التراسل الخلاق الذي يشيده القارئ في حواره مع النص، حيث يكون على القراءة أن تترصد باستمرار الأبنية النصية الداخلية سعياً لاستجلاء مضمراتها واستنطاق فراغاتها، سيما وأن الذات المبدعة قد أصبحت في فضاء هذا الطقس "الميتي" من أسطورة الكتابة كائناً ميتاً. وعلى الرغم من الشكوك التي تحوم حول هذا المفهوم (موت الكاتب) كما ترسخ في أحضان البنيوية في لحظات من عمرها، فالناقد ظل قريباً إلى دلالته التفكيكية المنسجمة فيما يبدو مع فرضياته عن النص ونظريته، لذلك يجد في هذه المعادلة المؤسسة على انسحاب/ موت الكاتب وصعود القارئ وضمنه النص، المسوغ النظري لرصد أشكال من الاختراق التي يمارسها النص للسياقات الحافة به، سواء المتعلقة بإنتاجه أو بتلقيه، فحيث يخترق على مستوى التخلق الزمن التاريخي ليستولد كينونته على إيقاع الذاكرة

والحلم والاستيهام والخيال، فهو أيضاً في تلقيه ينحو إلى تدمير منظومة التأويل الأحادي لفائدة التعدد والاختلاف والإرجاء.

وفي انسجام مع هذا المرتكز النظري الذي يعلن عن نفسه عبر الخطاب المقدماتي، تفتح الدراسة أفقاً أوسع لتعميق مشروعها باجتراح مسلكين يؤطران طروحاتها: الأول عن الكتابة كممارسة إبداعية، والثاني عن القراءة كخطاب واصف. وباستحضارنا للتأمل النظري الذي يفرزه هذا الجانب من الدراسة، تبدو لنا مجموعة من المنظومات المُبرزة لخطاب المعرفة وخلفياتها:

١- منظومة الكتابة: وتتشكل حول النص على مستوى الإنتاج والتبنين، هذا الذي يقاربه الناقد على خلفية البلاغة الجديدة بما ينطوي عليه سجلها النقدي من توسيعات مفهومية عن الإنتاجية النصية وأوالياتها المولدة لبلاغة التقتير والبياضات و "مواقع اللاتحديد"، كما لمسافات التخييل المحايثة لأنماط الانزياح وتداعيات الأنساق بشفراتها الثقافية، الرمزية، التاريخية، الأسطورة...

٢- منظومة القراءة: وتُبنى كمسلك لرسم حدود التجاذب بين القارئ والنص، هذه العلاقة التي يتمثلها الناقد عن إنصات مرهف لاجتهادات النظرية النقدية الحديثة، خصوصاً وأن أحد إنجازاتها الكبرى قد تأسس على مشروع مصالحة مع المتلقي كما هو معروف. هذا المتحول الذي يستدرجه الناقد إلى خطاب النظرية لإرباك ثوابت تلك القراءات المنغلقة التي ظلت لأمد طويل مسكونة بأسطورة النص وانشطاراته المولدة لسلطات متاخمة (سلطة المؤلف، سلطة السياق/ المرجع تحديداً).

ومع هذا الطموح التفكيكي الموجه لاختراق ميتافيزيقا النص، تنفتح المعرفة النقدية في الدراسة على بلاغة مغايرة تستدعي القراءة من حيث هي "استراتيجية نصية" يندس القارئ في بنيتها الكتابية كما لو كان صوتها المضاعف الثاوي في فراغاتها، لتغدو هذه "العلاقة النقدية" بالمفهوم الذي يتبناه الناقد علاقة حوارية بين القارئ والنص. تلك التي يتأملها بوعي نقدي موسع له خاصية الكفاية المفهومية من حيث ارتهانها مفتوحة تفكر في العلاقة النقدية كمفهوم متعدد الأبعاد على خلاف الدلالة الحصرية التي كرسها "نقاد الوعي" من مدرسة جنيف الظاهرتية (٣).

هكذا تصبح القراءة من هذا المنظور ممارسة إنتاجية تشتغل وفق بناء علائقي، من تمظهراته:

- التمثيل الحواري للنص بوصفه ذاتاً مفكرة لا مفكراً فيها فحسب، ومن ثم تبنين العلاقة النقدية كفضاء لهذا التعاضد الحواري بين النص والقارئ.
- التسيب الخطابي المرتكز على سفر العلامات وتجاذب الأنساق مما يجعل من القراءة أداة إضاءة لخصوصية النص وتفرده، حتى لا تتحول الخطابات إلى إنتاجات متعالية ومنغلقة.
- القيمة الاختلافية للسيرورات الدلالية المشتغلة على حدي المحايثة (النص) والتحقق (القارئ)، إذ العلاقة النقدية من هذا المنظور هي أفق مفتوح لتعايش آلتين منتجتين ليس من الضروري أن تتوحد ميكانيزمات عقلهما المفكر.

٣- منظومة التأويل: لا يتغيا الصوغ المقترح بهذا التشذير المفهومي بناء نمذجة صنافية لتقطيع وعزل منظومات وإبستيمات نقدية، بل هو بالأساس إجراء يسمح بفحص التوسيعات الممكنة التي تجترحها الدراسة في إنتاج معرفتها. إذ على الرغم من خلو عتبات خطابها الواصف من أي تأشير إلى مفهوم التأويل، إلا أن آفاق التفكير التي يفتحها الناقد في بناء منظوره القرائي تشي بأهمية بسؤال التأويل عنده على النحو الذي تتقاطع اوالياته في تضاعيف مجموعة من المفاهيم والمقولات مثل: المعنى، القصد، الفهم... مع ما ينتظم مسار انبثاقها من حيث الانتشار والتكثيف والتعدد والتحجيم والفراغ...

من هنا فإن الانشغال الأساس للناقد في هذه الدراسة، وعلى خطوط التّماس التي تصله بالقضايا "الهيرمينوتيقية"، لم يكن موجهاً إلى فتح نقاشات عامة واستقصاء جدالاتها المختلفة، بل هو ينحو إلى إضاءة اعتمال كفاياتها بشكل يجعل البحث في النظرية تسيباً لمعرفتها وتمثلاتها. وليتأسس بالتالي على خلفية ذلك وعي قرائي يعيد مقاربة الكثير من أبنية الخطاب النقدي التقليدي. ومنها تلك التصورات الفيلولوجية الأصولية التي قام منظورها التأويلي عن "اللوغوس" النصي على أشكال من التمركز والحضور لحدوسات قبلية، ولتؤول في مقابل ذلك إلى سلسلة تفكيكات تصير معها الوحدة تعدداً والثبات تحولاً والكينونة إمكاناً.. وبهذا التصور يبلور الناقد وعياً نصياً مغايراً ينبني في بعده التأويلي على شبكة توسيعات ترى في النص كينونة تستولد أنساغ حياتها من إنتاجاته الدلالية المنبثقة عن استراتيجية البناء اللعبي لموضوعه الجمالي وقيمه الاختلافية الممثلة خطابياً في عمليات التكثيف، التقتير، الانزياح... وهو ما يرسم للتأويل ممراً عبورياً يفضي به "من اللغة إلى القيمة ومن الظاهرة إلى النسق ومن التقنية إلى الرؤية، ومن التحليل إلى التركيب، وبالتالي من المعنى إلى الرمز".

هذا فيما هو على مستوى إرساءاته الاجتماعية موسوم بتلك الفراغات التي تحفرها البنيات السوسيوثقافية المضمرة في لا وعيه المعرفي والتي تقود الفعل التأويلي إلى بحث آثار الواقع من خلال أشكال تمفصل النص مع التاريخ والعالم والمعرفة. وهي أيضا البؤرة التي تنشق عنها المنظومات القيمية المولدة للمقاصد والأوعاء، لذلك تشع في تضاعيف الرؤية التي يسوقها الناقد لحظات إنصات ناسجة لتمثلات تترصد المآزق التأويلية لموضوع القصدية بوعي قرائي مفتوح على اجتهادات "الهيرمينوتيقا" الحديثة.

هكذا يتبدى الإشكال التأويلي لمفهوم القصد من حيث هو بشكل ما قيمة دلالية متغيرة من جهة انشطاره التكويني، أولاً بالمعنى الذي يفيد إمكان انتشاره بين مواقع مولدة عدة: (المؤلف، النص،

"حياة النص" لأحمد فرشوخ



القـــارئ) مع مـــا لهـــذه المواقع من انشطارات فـرعيـة أخـرى، ومن جـهـة انفـلات سننه ثانيـاً مع خطط التـواري المشخصة في فجوات النص ومضمراته والمولدة لقصديات قد تكون "لا نهائية". هذا بالإضـافـة إلى نمط القـصـديـات المتـضـايفـة المناهضـة لسلطة القـبلي والمتعالي، مادام المبدع لا يضع في خط المعنى كـمـا عـبـر: (ن. فـراي) ومـادام القارئ بالمقابل لا يبني مقاصده وفق حدوسات مزاجية بعيدة عن اشتراطات النص و "تعليماته".

❖ النقد الإبداعي والنص السردي: البنيات وصيغ التركيب الحكائي والخطابي:

مع كـتـاب: "حـيـاة النص" ربما نكون مدعويين للتفكير في سؤال نقدي قديم جـديد هو: هل من المفـروض أن يوجـد النص المكتـمـل والقـــويّ لكي يكون موضوعاً للنقد؟ وبصيغة أخرى: ما هو المسوغ النقدي، الذي يبرر اختيار أحمد فرشوخ لنصوص لا تنضوي دائماً تحت حساسيات أدبية محددة وموحدة على الأقل إذا اعتبرنا أن بعضاً منها لا يستند على تراكم كـمـي يسـمـح باسـتـجـلاء خلفياته الجمالية؟

يفتح هذا السؤال أفقه الافتراضي باستحضار رهانين نعتبرهما عصب الوعي النقدي لدى الكاتب في انتقاء هذه التوليفة من النصوص السردية: أولهما مساءلة التجربة الاحترافية في المنجز الإبداعي المغربي والعربي لإضاءة منظوماتها الجمالية والتيمية وبالتالي إضافاتها النوعية على مستوى الكتابة. وثانيهما البحث في السيرورة المتحولة لتجارب تعيش اليوم قلقها الوجودي في عنف الكتابة كـمـا في بعض الأشكال الحداثية الجديدة. ولعل هذا هو يفسر أن الكثير من مقالات الكتاب كانت تمليها سياقات محددة، لها هاجس المتابعة لتطورات مشـهدنا الثقافي إبداعياً ونقدياً.

وبهذا الطموح يقترب الناقد من نماذج نصية تنتمي لثقافة السرد الروائي والقصصي، محاولاً رصد أسئلتها واستجلاء بنياتها وتشكلاتها النصية والخطابية، متأملا الأنساق الجمالية والثقافية والواصلة لها بالذات والمعيش والتاريخ والعالم.

وهكذا نجـد النـاقـد في مـقـارباته مشدوداً ضمن انشغالاته الأولى إلى آفاق افتراضية تجعل من سؤال الكتابة بؤرة تفكيـره، حـيـث يكون على كل نص أن يستعيد سيرته وأسرار تخلقه وانكتابه. لذلك كان من مهام القراءة أن تواجه منذ البداية لعبة الكتابة، وتفكك أوعاءها المضـمـرة من أجل الكشف عن الأنساق المؤطرة لها من حيث هي مرجعيات تضيء تصورات المبدع للكتابة والخلفية الجمالية المدعمة لها. هكذا يستدعي الناقد "إبستيمات" جمالية ناظمة لخطابات النصوص، كالبعد التجريبي في رواية: "الفريق"، وتحولات الأصول في: "جنوب الروح"، وعنف الكتابة في: "رجال في الشمس"، والمتخيل السيكولوجي في القصة المغربية وغيرها.

ودعماً لهذا التمفصل الماكرونصي، تتواصل الخطاطة القرائية في أفقيتها لاستجلاء جانب من تشخيصات تلك النويات البؤرية، التي ينطلق منها الدارس كوسائط نحو الاشتغالات الميكرونصية موسعاً إياها أحياناً بأسئلة إشكالية من قبيل: كيف نقرأ "جنوب الروح" ضمن شجرة المتخيل الروائي بالمغرب؟ (ص: ٦٠)، أو عبر مكاشفة فعلية لتواطؤ عتباتها ومداخلها كما في: "رائحة الورس" التي عمل على تفكيك لعبة ميثاقها الميتاحكائي والتداولي من جهة تورطه في "وشاية" مبطنة لها توشية كتابة تفكر في مشروع انكتابها وانقرائها. هذا مع مـــا يتـــولد عن مـــثل هذه الاختراقات لأوهام الكتابة وخدعها النصية من وعي بتحولات أشكالها وانفلات هوياتها الأجناسية. وهو الوعي الذي يقود الدارس إلى إعادة التفكير في بعض تنميطاتها النوعية على نحو مفعل مع نفس المجموعة حين وسمها "بديوان قـصـصـي". أو مع رواية: "جنوب الروح" التي يقرأ سجلها النصي من موقع مفتوح يلتقي فيه التخييل والتاريخ والرواية والسيرة والشعر.

وعبر هذه الممرات تمضي الدراسة في رصد أبنية النصوص وآليات اشتغال خطاباتها، مشرعة لذلك تبئيرات منهجية ناظمة لتيمات ومفاصل قرائية بمفاهيمها النقدية وتشكلات لغاتها الواصفة، وهكذا تنخرط في مقاربة ميكرونصية تحليلية تسائل البنيات الصغرى للنصوص من خلال مجموعة من تشخيصاتها التيمية والجمالية من قبيل:

- العتبات بمناصصاتها اللسانية والأيقونية.
- صيغ التفاعل الملفوظي بأنماطه الحوارية والتناصية.
- البنيات السردية وتشخيصاتها الجمالية والموضوعاتية.
- اشتغال المركبات السيكولوجية في لا شعور النص.

ومن خلال هذه البنيات تشق القراءة مسالك متنامية تصل النصوص ببنى متاخمة، وتبحث في طرائق تمفصلها في صوغها الخطابي، ومنها نحو علائق القرابة الممكنة الواصلة لها تناصياً وجمالياً بنصوص أخرى (نموذج القرابة الإبداعية بين الإنتاج الروائي والشعري لمحمد الأشعري). وهو ما يجعل القراءة في خلفيتها النقدية على مستوى من الحذر النقدي والابستيمولوجي الكفيل بتحريرها من أسر التفسيرات المنغلقة والمتعالية. وبالتالي تجذير وعي مغاير أتاح للناقد الاسترشاد بمقاربة تحليلية موسعة تستوعب النص في سياقه وفي تلقيه، كما تستجيب لكفايات الفهم والتفسير والتأويل والتذوق. فضلا عن الملاءمة النقدية التي تقوي مردودية تمثل الناقد لمرجعياته، حيث يجعل من النص منطلقه الأساس في القراءة والتأويل حتى لا يصبح مجرّد خادم للنظرية. لذلك يحس القارئ وهو يتتبع خطوات التحليل بما وراء منظوره النقدي من ثراء معرفي ونظري. إلا أن الناقد مع ذلك لا يقع تحت وطأة إسقاطاته الجاهزة، بل هو في تصريفه لمعرفته يظل متشبثاً بالتفكير في إمكانات تنسيبها واستثمار نجاعتها التحليلية والتجريبية، مشرعاً بذلك أفقاً لتقاطع المعرفة والنص والذات في جدلية مُنتجة ومتواشجة، لنكون

بالتالي إزاء منظومة قرائية لها راهنيتها كما هي في الآن نفسه مسكونة بمشاريع جنينية واعدة تعلن عن نفسها عبر لحظات من الاسترجاع لخطاطات قرائية من امتدادات معرفته المفكر فيها.

❖ نقد النقد: تراسلات القراءة أو الحوار بوعي مركب:

يأتي مبحث نقد والنقد في هذا الكتاب ليستكمل اللحظات القرائية المؤثثة لعمل الناقد أحمد فرشوخ، حيث تلتقي مجموعة من المقالات لرصد محطات من النقد السردي المغربي سواء بشقة العلمي المشدود في منهجه إلى حرفية البحث المتخصص، أو في شقه (الجمالي) الموسوم بالانفتاح والتنوع. وإذا جاز اعتماد هذا التمييز الأولي، فإنه لن يكون سوى مصادرة آنية لتلمس الدلالة السياقية المؤطرة للكتاب من حيث هي تشخيص ممكن لملامح إبدالية من مشهدنا النقدي، وضمنها بصورة ما الدلالة الثقافية من زاوية التمثل المعرفي لهذا النقد بوصفه إنتاجا فكريا ينخرط في حركية المجتمع ومنظوماته القيمية والرمزية.

معنى هذا بشكل عام ارتهان الدلالة المفهومية لنقد النقد بوعي مركب، مادام مفروضاً أن يوجد النقد حيث توجد المعرفة والخطاب (٤)، إذ لا يمكن للمعرفة وقد صارت قيمة نصية وخطابية أن تؤول إلى ثبات وإلى جوهرانية متصلبة. لذلك فإن نقد النقد والنقد عامة لا يمكن إلاّ أن يكون جدالياً بقوة انخراطه في السيرورة: أي بقوة حيازته على موقع "دال" يحتل مكاناً كما يرى "فوكو". إنه بهذا المعنى لا يتموقع على حدي: دال يحيل على مدلوله المتعالي (Transcendantal) أي ذاك المكتفي بنفسه داخل نسقه المنغلق، بل هو في حالة تنسيب مستمر لوجوده في المكان، ومعها يحقق امتداده من المعرفة إلى الخطاب، ومن النص إلى خارجه. وربما تبدأ أولى خطوات هذا الاندماج في السيرورة الحوارية عندما تأخذ في الاختفاء تمييزات اللغة الأولى والثانية. وتلك بالأساس مهمة نقد النقد الذي يحول ما كان قبله لغة واصفة إلى لغة موصوفة، ثم لا يلبث وقد صار موضوع نقد تال أن تتحول لغته الواصفة إلى لغة موصوفةً وهكذا...

ومن هنا فإن الرؤية التي يبلورها كتاب: "حياة النص" على خلفية هذه المضاعفة النقدية (نقد النقد) سيكون ضمن رهاناتها الممكنة أن تعيد تفكيك ما تمثله النص النقدي (الموصوف) في شكل كليات وأنساق واعية ومندمجة (أحكام، تصورات، مفاهيم، مقولات...) لتحولها ثانية إلى وحدات قرائية، أي إلى لغة موصوفة تجعل من النسق المنمذج مجرد احتمال وإمكان يبحث من خلال اللغة الواصفة الجديدة عن نموذجه النسقي الجديد، المولّد بفعل السيرورة القرائية.

هنا إذن، لحظتان قرائيتان متضافرتان تعمل الدراسة على إرسائهما: الأولى ماكرونصية موجهة لمحاولة الإمساك بالبنيات الكبرى للنصوص من خلال أنساقها الكلية الناظمة لمعرفتها وخطابها. والثانية ميكرونصية تعمل على كشف بنياتها الصغرى المرتبطة بتمفصلاتها الموضوعاتية والمنهجية.

في أفق هذا التمثل لمفهوم نقد النقد ووظيفته، يتناول الباحث قضايا من واقعنا النقدي وأسئلته. وهكذا نكون مع مباحث الكتاب أمام عناوين/ عتبات تستدرجنا نحو طروحات مؤطرة لنصوصها من قبيل: المنهج والمعرفة، النقد والكينونة، التاريخ والخيال، التأويل والمؤسسة، وغيرها. وعندئذ لن تكون هذه العناوين مجرد توصيفات فوقية لنويات موضوعاتية، بل هي بالأساس بنيات ذات خلفية إشكالية من حيث هي بناءات أطروحية لها أسئلتها ومآزقها. وهذا ما تمضي الدراسة لالتقاط ثرائه النوعي عبر تشخيصات إبدالية يمكن صوغ اشتغالها العلامي في تمظهرين أساسين: الأول معرفي/ علمي، وهو وسم لنقود (حتى لا نسميها اتجاهاً نقدياً) غلب عليها طابع البحث المتخصص، على نحو ما يمكن أن نمثل لها من متن الدراسة بأعمال كل من: اليبوري، المنيعي، عقار، لحميداني.

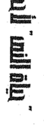
يتناول الباحث قضايا من واقعنا النقدي وأسئلته. وهكذا نكون مع مباحث الكتاب أمام عناوين/ عتبات تستدرجنا نحو طروحات مؤطرة لنصوصها من قبيل: المنهج والمعرفة، النقد والكينونة، التاريخ والخيال، التأويل والمؤسسة، وغيرها.

والناقد أحمد فرشوخ على الرغم من عدم انشغاله بمعيار القرابة النسقية في قراءته لهذه الأعمال ربما تحت إكراهات لها سياقها في الزمن والكتابة إلا أن وعيه بخصوصية هذه الكتابات قد جعله قريباً من أطروحاتها وانشغالاتها القرائية والتنظيرية، وبشكل أوسع من الأسئلة والإشكالات الجوهرية لنقدنا المعاصر. خصوصاً وأننا هنا أمام أسماء وازنة في الساحة الثقافية المغربية والعربية، وهو ما يعتبر في حد ذاته أحد رهانات هذه الدراسة.



وبعودتنا إلى بعض العناوين التي يقترحها الكتاب كعتبات للقراءة، فإننا نلمس ما تحمله من سمات المشروع النقدي الذي يقاربه ويعمل على إضاءة أطروحاته ومنظوراته التحليلية والنظرية. لنكون مع كل دراسة أمام أطروحة مركزية لها قوة الحضور من حيث هي استراتيجية ونسق معرفي للممارسة النقدية. ومن داخل هذه الأطروحة يمضي موسعاً أجهزتها المفهومية وتمثلاتها المعرفية، مضيئاً فرضياتها وإشكالياتها، باحثاً في تحققاتها وإمكانات تنسيبها.

عبر هذا التتبع يمنحنا الكتاب إمكانية معرفة كيف يفكر النقد في نفسه. ومعها إذن تصبح الدراسة كما لو أنها تفكر بواسطة السؤال، أو كما لو أنها بحث عن السؤال الذي تعدّ كتابة الآخر جواباً له. وما أن تنخرط في هذا الأفق حتى يصبح




النقد بحثاً موسعاً لحدوده النوعية، ومخصباً لقيمه المعرفية والثقافية، وبالتالي مفتوحاً على انشغالات جوهرية من واقعنا النقدي. وحينها يتحول السؤال في هذه الدراسة من بحث في المعرفة إلى بحث في الخطاب، إذ يكون علينا بصورة ما، ووفق الرؤية التي يقودنا إليها الناقد، أن نستعيد المؤلفات المقترحة لهذه الدراسة بشكل يسمح بإعادة قراءتها من حيث هي مؤلفات لا تشتغل بنفسها كممارسة معرفية فحسب، بل تنزع إلى أن تكون صانعة مشاريع نقدية. لهذا كانت قراءة الناقد لها بمثابة اكتشاف لها في الآن نفسه. وهكذا يتولد من رحم كل مؤلف مشروع قراءة نقدية نوعية كما تكشف بعض المداخل التالية:

- كتابة المكان بقوة التاريخ والخيال، وبناء "جغرافيا تخييلية" صانعة لأنماط سردية (الرواية المغاربية: عبد الحميد عقار).
- الإبداع أفقاً لتشخيص الكينونة والبحث عن المعنى الآخر المنتهك لتمثلات المدونة وخطاطات الأصول (هجرة المفاهيم وانكسار حدود التجنيس: مفهوم التمسرح الروائي نموذجاً) (في قراءة الرواية: حسن المنيعي).
- الرواية وأسئلة الكتابة: التكون المؤسسي، البناء الانشطاري، الاشتغال الأطروحي.. (في الرواية العربية: أحمد اليبوري).
- النقد التاريخي الجديد وفرضيات التجاوز الممكنة: من العلاقة العاطفة (النقد والتاريخ) إلى العلاقة الواصفة (النقد التاريخي). من القراءة الهاوية (الحصرية) إلى القراءة الاحترافية (المفتوحة)، من الدائرة التاريخية إلى الدائرة السيميولوجية، من النقد التاريخي إلى النقد التاريخاني (التاريخانية الجديدة) (النقد التاريخي في الأدب: حميد لحميداني).

أما بخصوص التمظهر الثاني لاشتغال الإبدالات النقدية المقترحة في هذه الدراسة فهو ذو طبيعة جمالية من حيث هي تشخيص لتجربة نقدية تقوم على تمثل المفهوم الانفتاحي للنص الإبداعي من زاوية استيعابه لرحابة المتخيل وامتداداته في الذات والواقع، وفي الذاكرة والثقافة والتاريخ. وكذا من زاوية اشتغاله الخطابي أيضاً من حيث قدرته على ممارسة "فوضاه الممكنة" ونسج "أوهامه" اللعبية. وعلى خلفية هذا التصور الجمالي للنص السردي الممثل هنا تحديداً بدراستي عبد الرحيم العلام: "الفوضى الممكنة" و "رواية الأوهام" يتفحص الناقد مقومات المنظومة المفهومية والقرائية لهذه التجربة النقدية فيلفيها مزودة بوعي نقدي وجمالي جديد بما توافر لها من قدرة على محاورة النماذج السابقة، وكذا من القدرة الاقتراحية الطموحة التي تعمل في ضوئها على بناء مشروعها القرائي. إذ هي كما يقاربها الناقد مأخوذة بجمالية مغايرة تجعل نقد المتخيل رهاناً سردياً يغتني بثراء حقول ثقافية متباينة تقرب الإبداع من منابع الحياة، وتلون الحقيقة بوسم الغريب والمجهول والمسكوت عنه. هذا مع الاستثمارات الممكنة لطرائق الانفتاح التناصي والأجناسي المضيئة لتراسل الخطابات والأشكال واللغات. وبهذا يكون نقد المتخيل اكتشافاً لبلاغة جديدة تقرأ النصوص بقوة تمثيلها لكينونتها الرمزية والاستعارية والملتقطة لقيمها الشريدة المنتشرة في ذاكرتها الثقافية والتاريخية.

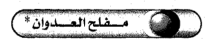
يبقى كتاب: "حياة النص" عموماً كتاباً عن سيرة النص وقوّته، فبه وعبره نستعيد حكاية المعرفة وقد صارت حياة. ونحيا فيها حين تنزوي ذاتنا المفكرة أو تنسحب أو تموت، فتصبح هي ذاتنا/ حياتنا المتبقية المفكر فيها، أو بالأحرى ولادتنا الجديدة المنبثقة من رماد احتراقنا. إنها إذن ذاكرة لذاتنا المنسية، بل هي امتدادنا الوجودي حين تنحسر سيرورة زمننا التاريخي. بهذا المعنى فحياة النص تتخذ معاني متعددة: فهي مع خطاب "النظرية" استعادةٌ لما انفلت من فكرنا الشريد المعتكف في أبراج عوالمه المتعالية، من أجل ترويضه ثانية في عمليات تسييب واستنبات حاضنة لتحققات إنجازية. وفي حضور الإبداع هنا النصوص تحيا مادامت تستطيع البوح بأسرارها والنطق بلغاتها الصامتة والكتومة، ومن ثم الانتشاء بحرقتها المتوهجة حين تستهويها غوايات القراءة. أما هناك في ضفة الناقد، فحياة النص قدح لزناد الوعي وإعادة تأثيث لمملكة الأفكار.

والكتاب في كل ذلك بحث في امتدادات الحياة النصية على تخوم الكتابة مادام الكاتب يفكر بها من داخل النص ومن خارجه. ألم يوشح إرسالية "الاستهلال" بشذرة "نيتشوية" لماحة تقبض على نار الحياة لتبدد بها عتمات النص حتى يولد بالتالي ولادة "بروميثية" (بروميثيوس)؟ ثم أليس في قراءات أخرى له ما يهجس بأهمية هذا الموضوع عنده على نحو ما يتساءل في ما كتبه مؤخراً حول: "دليل المدى" لعبد القادر الشاوي: "هل تكون حياة النص ترياقاً ضد كل اندثار، وضماناً داخلياً ومضمراً يتحدى تلك النهاية الفاجعة؟" (٥).

* كاتب من المغرب

الهوامش

١- د. أحمد فرشوخ: حياة النص دراسات في السرد، دار الثقافة (٢٠٠٤).
٢- إدوارد سعيد: مقال بعنوان: مسألة النصية عند فوكو ودريدا، ترجمة د. إسماعيل العثماني، الملحق الثقافي لجريدة العلم: (١١ ١٢ ٢٠٠٤).
٣- أحمد فرشوخ: ص: ١٨. وينظر أيضاً: النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، تر: جابر عصفور، دار الفكر، ١٩٩١، ص: ١٨٧.
٤- م. فوكو: عن إدوارد سعيد، المقال السابق.
٥- د. أحمد فرشوخ: في مقال بعنوان: "دليل المدى": كتابة اسم الآخر، منشور بمجلة الثقافة المغربية، ملف الرواية المغربية الآن، العدد: ٢٤/٢٥/ شتنبر ٢٠٠٣.



نقوش

إحدى عشرة دقيقة!!

ثمة كتب، وأعمال أدبية كثيرة عالجت فكرة الجنس، كموضوع حياة، لاظمة إياه من خلال الفلسفة والتحليل، داخلة الى تلك الحالة من بوابة أخرى مغايرة للممارسة والشهوة، ولعل من أهم هذه الكتب الإبداعية الحديثة، التي كانت ثيمة الجنس أساسية فيها، هي رواية احدى عشرة دقيقة للبرازيلي "باولو كويلو" الذي يرى في أن هاتيك الاحدى عشرة دقيقة، التي تترجم فترة الفعل الجنسي، تحمل في طياتها اختزالا لكل مدارات العالم، وتمثل محددا لتفاصيل توجهاته ونشاطاته، وهو يوضح ان تلك الدقائق هي سبب رواج صناعة الازياء، الملابس، العطور، السياحة، السفر، الاحتفالات، الخمور، المطاعم، الزواج، الطلاق، .. بل انه يراها ابعد من ذلك، ايضا، حين يكشف أسرار الفلسفة لتجليات جدلية الجنس والحب، على لسان "ماريا" القادمة من البرازيل الى سويسرا التي انتهجت الدعارة مهنة لتحقيق اهدافها، غير انها وجدت ذاتها تخوض في عباب البحث في جدوى الجنس، تجلياته، فلسفته، والعلاقة بينه وبين اللذة حينا، والألم احيانا اخرى، ليس كآلية ميكانيكية بل كفعل يكشف تفاصيل اخرى للحياة والموت معا، ويذهب ابعد من ذلك في دروب فكرة الخلود، وكيمياء الحب، على تناغمات كافة موسيقاه، بل انه يتجاوز هذا الحد بجرأة نادرة عندما يناقش تاريخ الدعارة، والتقديس لتلك المهنة الأقدم في التاريخ، الى أن يوصل المتلقي الى قناعة بأن هذا الكتاب هو رواية في إحدى حلقاته، لكنه في جوانب ثانية هو بحث شائق ينفتح على كل ما له علاقة بخيوط الجنس المتشابكة مع كافة نواحي المعرفة، ولعل تميمة "كويلو" الأكثر أثرا هي في انه جعل صاحبة الفعل وحده تتكلم تارة من خلال ممارسته، وحضورها في ماخور "مارامارايا" وعلاقاتها مع كل الذين عاشرتهم، فأعطت تحليلات لتداعياتهم النفسية وتفاعلها معهم، بينما هي دائمة البحث عن الشرارة الحقيقية للجنس المتأقنم مع الحب واللذة والألم، وهي تبوح اكثر عندما تقرأ من مذكراتها ردود فعلها على ما ترى وتسمع، الى أن وصلت الى السؤال المفصلي وهو هل أحبت اخيرا؟

هل كان للفنان الذي عرفته، ذات صدفة، ذلك الأثر الأعمق، الذي جعل منها عارفة،مثل نبية، بعد ان دخلت التجربة وخبرتها ؛ تجربة الجنس والحب معا؟ ولماذا كان العنصر الآخر/الرجل، الشريك لها، مرتبطاً بالفن، ام ان ذلك الحلف القديم بين الروح والجسد كان اكثر ما يتجسد في الفن وفي من يحمل رسالته وجدا ووجدانا؟

هنا يمكن ان يشتبك العقد اكثر، وتتحدد التفاصيل بحيثيات اخرى، في ان تكون مالكا للرأي في القناعة بأن ما تفعله هو جزء من وظيفتك في الحياة، وفي اكتشافها، حتى ولو كان هذا الاكتشاف من خلال عاهرة، وهي هنا ليست بالمعنى الأخلاقي التقليدي المتعارف عليه، انها تقود المتلقي، تقود ذاتها، الى تلمس وتر مهم غائب عنا، في ان الجنس، وان كان مختزناً في احدى عشرة دقيقة، الا ان فلسفته ابعد من ذلك بكثير، انها تكشط الطبقة التقليدية عنه لتعيده الى سيرته الأولى قريبا من القداسة، معبرة فيه عن جذور الأشياء، وجدوى العلاقات الحقيقية بلا مواربة، بل بشفافية عالية، وصدق أكثر!!

mefleh_aladwan@yahoo.com

* كاتب اردني

سيباستيان فوكس : من الضروري أن تكون عاقلاً حتى تكتب عن الجنون

ترجمة: مروان حمدان

ولد سيباستيان فوكس عام ١٩٥٣ ودرس في كليّة ولينغتون وكليّة إمانويل، بكامبردج. وكان أول محرّر أدبي في صحيفة "الاندبندنت". كان كاتب عمود يومي في صحيفة الغارديان (١٩٩٢-١٩٩٨) وايفننغ ستاندارد (١٩٩٧-١٩٩٩). يواصل حالياً مساهماته بالمقالات والمراجعات في عدد من الصحف والمجلات. كتب وقدّم السلسلة التلفزيونية "جيش تشرشل السري" للقناة البريطانية الرابعة، الذي عُرض عام ١٩٩٩.

صدرت روايته الأولى "خدعة الضوء" عام ١٩٨٤، أما رواياته الأخرى فمنها "البنت لدى الأسد الذهبي" (١٩٨٩)، وتجري أحداثها في فرنسا بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، و"أغنية طائر" (١٩٩٣) وهي الأكثر رواجاً، وتحكي قصّة رجل إنجليزي شاب وتجاربه الفظيعة في شمال فرنسا أثناء الحرب العالمية الأولى، و"الإنجليزي القاتل: ثلاث حيوات قصيرة" (١٩٩٦).

روايته الخامسة "شارلوت غراي" (١٩٩٨)، تُكمل ثلاثيته حول فرنسا بمغامرات امرأة إنجليزية شابة تشترك مع المقاومة الفرنسية أثناء الحرب العالمية الثانية. أما روايته "على شارع غرين دولفين" (٢٠٠١) فتحكي قصّة حبّ خلال الحرب الباردة. أما روايتاه الأحدث فهما "آثار إنسانية" و"الآثار على ماونت لو"، وقد صدرتا هذا العام. الموضوع التالي، الذي كتبته كيت كيلاواي ونشرته صحيفة الأوبزيرفر البريطانية في آب الماضي، يدخل في تفاصيل تضيء جوانب عديدة من حياة فوكس وكتاباته:

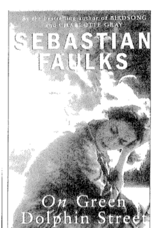
يبدو مكتب سيباستيان فوكس (Sebastian Faulks) مثل غرفة جنرال محارب. على الجدران توجد خرائط دقيقة مرسومة بقلم الرصاص - كما لو أنّ روايته الجديدة هي حملة عسكرية. لقد وُضعت الخرائط لضمان أنه لن يخرج عن الخطّ التاريخي للرواية والذي يمتد على مدى خمسين سنة، ولكي يعرف متى قام داروين بهذا العمل، ومتى قام آينشتاين بذلك الأمر، ومتى شوهدت السيارات لأول مرّة في شوارع فيينا. والآن روايته الأكثر طموحاً "آثار إنسانية" (في ٦٠٠ صفحة) قد اكتملت. إنها تدور حول الجنون، طبّ الأمراض العقلية، والرومانسية، وتنتهي أحداثها بالحرب العالمية الأولى. كان يمكن لفوكس أن يصبح هو نفسه جندياً ممتازاً: فهو مطيع ومستقيم وفطن. ربما كان لا يحبّ أن تجرى معه مقابلات، لكنّه لا يبدو أن ذهنه سيصبح شارداً. إنه لا يتملّص من الأسئلة. هو مسلٍ ولطيف جداً بشكل استثنائي. لكنّ لديه عادة مدهشة تتمثل في انتقاده لعمله دون تفكير حذر: فهو لا يستطيع أن يجري حواراً، كما يقول. يعيد كتابة الفقرات الإفتتاحية مرات ومرات: "أميل إلى وصف كلّ زاوية من زوايا الدرج. في الحقيقة أكتبُ لإقناع نفسي". إنه غير متغطرس، ساخر وصادق. عندما تسمعه يتحدث لا يمكنك أن تعتقد أبداً أنّه روائي صاحب روايات رائجة جداً.

جعلته رواية "أغنية طائر" مشهوراً. إنه طائر لا يزال يغنّي (بيع من الرواية أكثر من مليوني نسخة). لقد كانت رواية متقنة، حلوة مُرّة، ولا تتكرر، تقع أحداثها أيام الحرب العالمية الأولى. تلتها رواية "شارلوت غراي" (أيضاً لقيت رواجاً كبيراً، وتم تحويلها إلى فيلم من بطولة كيت بلانشيت). لكنّ فوكس لا يتذكر إلا الرواية الأولى في تلك الثلاثية "البنت لدى الأسد الذهبي"، عندما يقول: "يبدو شاذاً جداً أنّ تكون أول شخصية مُقنعة كتبتها هي شخصية أنثى فرنسية، في الحادية والعشرين من عمرها، وتعيش في سنوات الثلاثينيات - بينما كان بالتأكيد من الأسهل كثيراً لي أن أكتب عن رجل إنجليزي معاصر في مثل عمري. لكن ذلك ما حدث".

من المثير أن يشارك فوكس في الشكوك (التي عبّر عنها النقاد وربما شعر بها أصدقاؤه) كيف انتهى به الأمر إلى كتابة هذه الروايات. إن حكاياته التقليدية تبدو وكأنها تنتمي إلى عصر آخر. يبدو وكأنه بالزاك المنتظر في منطقة "هولاند بارك" (مع القليل من ولفريد أوين يتناثر فيه). يكره نقّاده ما يعتبرونه صفة تكرارية لديه. لكنّ كتابته - في أفضل أحوالها - تمتلك إخلاصاً نادراً وبُعداً عن الادعاء. كما أنها تمتلك إحساساً (هنا سيحتج نقاده ويقولون أنها عاطفية). يكتب عن النساء بشكل جذّاب، ويكتب حول الحبّ. كما يكتب عن الجنس على نحو غير إنجليزي ضلله أحياناً) حصل عام ١٩٩٨ على جائزة مجلة "ليتراري ريفيو" اللندنية لأدب الجنس السيء عن روايته شارلوت جراي). علاقة حبّه مع فرنسا تضعه أيضاً بقوة على بُعد خطوة واحدة عن أصوله. والغرابة تستمرّ: لكنها بالنسبة لسيباستيان فوكس تتجاوز ما تراه العين.

ما تراه العين هو ما يلي: شخص طويل

سيباستيان فوكس







SEBASTIAN FAULKS
The FATAL ENGLISHMAN
THREE SHORT LIVES

ووسيم في الثانية والخمسين من عمره ذو شعر مجعّد لطيف ومظهر مصقول بشكل مقبول، وقميص أبيض مبهر، وحذاء ثمين من الجلد المدبوغ. التفصيل الجديد الوحيد هو لحية، تعزز من مظهره القلق، كما لو أنّه كان منشغلاً جداً بالتفكير إلى درجة أنه نسي أن يحلق ذقنه. إنه يسمّي اللحية "أزمة منتصف عمره": "اعتقدتُ بأنّها قد تساعدني على الدخول في عقل طبيب نفسي من القرن التاسع عشر". إنه مليء بالنكات السهلة اللطيفة من هذا النوع، أي الأفخاخ. وأحسب أن أزمة منتصف عمره تمثلت في كتابة هذه الرواية.

كنت أجرّ روايته (وحقيبة يدي تهدّد بالانفلات بسبب الضغط). صعدت طويلاً حتى وصلت مكتبه في الأعلى. يجلسُ أمام كمبيوتره "الآي ماك"، وبدا كما لو أنني قاطعته بين الفقرات. لقد قابلته قبل ذلك، قبل ثلاث أو أربع سنوات، في بيت طويل ورشيق في "هولاند بارك" تشاركه فيه زوجته فيرونيكا (وكانت مثل البيت طويلة ورشيقة، وكانت تعمل معه عندما كان محرّراً أدبياً في صحيفة "الاندبندنت") وأطفالهما: وليام (١٤ سنة)، هولي (١٢ سنة) وآرثر (٨ سنوات) - بالإضافة إلى قطّتين بورميتين. أما الآن، فيُخبرُني بأن المنزل مليء. "لا أستطيع أن أعمل في البيت" كما يقول. مكتبه على بعد مسيرة ١٠ دقائق أسفل درب "هولاند بارك".

يبدأ عمل فوكس اليومي كما يلي: "أقضي يوماً بسيطاً جداً. أنهض، أحل الكلمات المتقاطعة، أشرب لتراً من القهوة تقريباً (يجب أن تكون القهوة الصحيحة) في ذلك الوقت تهتز يداي بعنف ويصبح لزاماً عليّ أن أخرج من البيت. أفضل أن أكون على مكتبي عند العاشرة صباحاً". لاحظوا قوله "يوم بسيط جداً" - وهذه إحدى كلماته المفضّلة - وأعتقد أنه أبعد ما يكون عن ذلك.

إنه يُظهر بعض الأدلة على أنه بعيد عن الثبات بعكس ما يظهر عليه. يقول صديقه وزميله السابق في صحيفة "الاندبندنت" روبرت ويندر أن حالته قبل النشر يعتريها "قلق خفيف المستوى سرعان ما يحترق... إنه يقلق مثل الجحيم. لكن كلّ كاتب يستحق القراءة يتعذّب كثيراً. صوتك الخاص يبدو واضحاً جداً بالنسبة إليك". لستُ متأكّدة ما إذا كان صوت فوكس يبدو واضحاً بالنسبة إليه أم أن قلقه عادي. إنه ليس شخصاً يتكلّم بسهولة من الناحية النفسية - وللمفارقة أن هذا هو موضوع كتابه. أتساءل إلى أي مدى يعرف نفسه. يفاجئني تكراره لقوله "لا أعرف". لماذا أراد أن يكتب هذه الرواية حول الجنون؟

"يجب عليّ أن أفكّر بجواب أفضل من الحقيقة. الحقيقة ببساطة هي أنني لا أعرف". إنه يحاول، بلطف، اصطياد جواب. لقد أثاره سؤالي: "هل هو حقيقي أم أن الأمر كله في العقل؟"، والذي يراه بأنه "معارضة خاطئة بشكل خيالي". يعتقد بأنّه من السخف الإشارة إلى أن "أي شيء في العقل ليس حقيقياً". ويتوسع في هذا ليضم داء الفصام - وهو مرض يقوم بأبحاث حوله بشكل هوسي. يتحدّث عن امرأة مريضة بالفصام يفضّل أن لا يكشف عن اسمها: "لقد كانت غير عادية في سيطرتها النسبية على أعراضها المعقّدة". لقد أخبرَتْه: "يمكنني أن أسمع صوتك، أسئلتك مثيرة - لكن ما تقوله أصواتي أعلى وأكثر إلحاحاً". لقد شعر فوكس "بشكل لا يصدق بالأسف عليها ودفعه ردّها إلى الانتقال إلى مرضها، الذي كان مخدّراً وفكرياً. لقد كانت فضولية بشأنه لكنها كانت منهَكة جداً". لقد أعطته فهماً للكتابة عن مريض بالفصام من الداخل. عانى فوكس من كآبة في حياته - وتناول الحبوب لعلاجها - لكنه يقول أنّه "من الضروري أن تكون عاقلاً حتى تكتب عن الجنون. ومن الضروري ألا تجرفك رومانسية المرض إلى الاعتقاد بأن الأناس المصابين يملكون إدراكاً متفوّقاً للحقيقة". لكنه ليس من الضروري أن تكون مجنوناً حتى تسمع أصواتاً. فذلك يكون "نتيجة الإجهاد المفرط". لقد حدث ذلك له مرّة: "كان ذلك عندما رزقنا بطفلنا الثاني. سمعت فيرونيكا تصرخ طالبة إياي، ركضت إلى الطابق العلوي، اندفعت إلى الغرفة ووجدتها والطفل نائمين". ويضيف أنه كان "بخير".

في الرواية الجديدة، يكتب فوكس برقة خاصة حول الحياة العائلية. عندما أسأله عن كونه أباً تسيطر عليه بساطة رائعة ذات نظرة نفسية. إنه "أفضل شيء حدث معي على الإطلاق". إنه أمر "بسيط". يسعده أن يضيف بأن هذا بسبب أنّ فيرونيكا تعرف ماذا تفعل. في وقت سابق، أخبرني بأنه مُستبعد مثل الشخص الذي يأخذ أطفاله إلى المدرسة لأنه حاد الطبع جداً في أوقات الصّباح الباكر. الكلمة "حادّ الطبع" جعلت كلامه يبدو مرحاً جداً. فقط لأنّ الأمر ليس من المحتمل أن يكون كذلك. وماذا عن "الإجهاد المفرط" الذي جعله يطارد صيحة مُتخيّلة؟



لقد فاجأني، أيضا، بصدقه الذي يشبه "برميل المفرقعات النارية" حول أبوّته. إنه يُشبّه الآباء بالبستانيين: "شيء زرع في حديقتك لكنك لا تعرف ماذا سينمو: ياسمين بري أم بطاطا. أطفالي مختلفون جداً. كلّ ما عليك فعله هو أن تجعل الملك إدوارد شخصاً جيداً حقاً وأن تجعل الياسمين البري يتسلق للأعلى ويزهر في الوقت المناسب". لست متأكّدة ماذا كان فرويد سيستنتج من هذا.

توفي والد فوكس عام ١٩٩٨. أحياناً، يتكلّم مع أطفاله، ويسمع صوت أبيه في صوته: "التأنيب اللطيف، مع لهجة ساخرة قليلاً، لكنها، آمل ذلك، مفعمة بالمودّة. أحبّ سماع صوت أبي لأنني أحببته كثيراً". كان والده قاضياً، وكذلك عمّه. أخوه الأكبر "محام ناجح جداً في المحاكم العليا". وأبناء عمّه محامون. عندما أشير إلى أن بحثه للرواية

)البيبلوغرافيا التي يستخدمها تستغرق صفحات) لا يختلف عن عمل أخيه، يوافقني الرأي: "إن استيعاب مادّة نصف تقنية، إخراج الأحشاء منها وإعادة إنتاجها على نحو مثير هو عملية فكرية مماثلة"!

قال فوكس ذات مرّة أن شعاره هو: "الحياة مستمرة – لكن ليس بالطريقة التي تتوقّعها". ماذا كان يتوقّع؟ "أنا لا أعرف. إنّ تجربة كونك طفلاً هي أنه لا يحسب لك حساب. يشتهي أكثر الأطفال أن يكونوا مهمين، أو أغنياء ومشهورين – أو أن يتم سماع صوتهم. أنا متأكّد أنني أحسست بذلك، خصوصاً أنني كنت الإبن الأصغر. كنت نسخة احتياطية من أخي الأكبر، في حال حدوث مكروه". يضحك فوكس ولكن ليس بالضبط بإخلاص.

لكن صوته كان مسموعاً. فهو غني ومشهور. فماذا ينقصه؟ يقول فوكس "أتمنى لو أنني عملت شيئاً للناس الآخرين". ويضيف: "أنا فظيع في اللقاءات، وقد خرجت من الصحافة بسرعة لذلك السبب، لكني أشعر – وهذه مسألة أبوية، غريزة قويّة وكبيرة داخلي – أني أميل إلى نقل فوائد التجربة التي عشتها". أراده أبوه أن يصبح دبلوماسياً. أما الكاتب الذي كان هو يحبّ جداً أن يكونه هو غراهام غرين؛ "أفضّل حياته لكن دون أن أكون سيئاً جداً".

نشأ فوكس بالقرب من نيوبيري، في بيركشاير. وغالباً ما تحدّث عن محاولته الخروج من ولينغتون (لكنهم ما كانوا يسمحون له بالمغادرة). لكنّه يريد التقليل من قيمة ذلك الآن. لم يكن سعيداً جداً في كامبردج، وهو يقرأ اللغة الإنجليزية. شهدت سنوات عشرينياته وثلاثينياته "أزمة وراء أخرى" – الشرب، سعياً وراء النسيان. أربعينياته كانت "إلى حد بعيد، عقده الأكثر سعادة". خمسيناته "جيدة أيضاً، كما يضيف، بثقة أقل. لكن هل يمكنه القول أن حياته بأكملها كانت نمطاً من الضغوطات والنجاح؟ "نعم، ذلك تماماً وصف جيد. نعم".

على الغلاف الأخير لروايته "آثار إنسانية" يحيّي أمّه رسمياً: "أمّي، باميلا فوكس، لم تعش لتقرأ هذا الكتاب، لكنها أقنعتني قبل عدة سنوات بأنه أمر شرعي أن يكون لدي اهتمام بالطريقة التي يعمل بها العقل". أسأله عنها فيخبرني بقصّتها. جاءت باميلا فوكس من عائلة مفلسة، وعاشت طفولة قاسية، بعد الحرب، في عام ١٩٤٨، عندما كانت تعمل لدى إليزابيث آردين، طلب منها والد سيباستيان الخروج معه. كانت عائلته "متماسكة ومحترمة"؛ وعائلتها "حيوية ومبهجة". كانت أمّها ممثلة، وكان أبوها يلعب الرجبي في منتخب إنجلترا – "رجل قوي لكنه معدم دائماً". كان هناك الكثير من الديون وقليل من الحجز في السجن – وهذا ما كان يجعلها تخجل بشكل مرعب حين تفكر بأنها ستتزوج شخصاً من عائلة فوكس المستقيمة. رغم ذلك، كانت أمّه مثقفة، ولم يكن أبوه يمتلك آلة تسجيل قبل أن يتعرّف إليها.

عندما كان سيباستيان في العاشرة من عمره، انهارت أمّه عصبياً. "وهذا أمر خجلت هي منه أيضاً. كان ذلك في أوائل الستّينيات (من القرن العشرين). فالأعراض التي كانت تعاني منها يمكن معالجتها في أيامنا من قبل طبيب عام، لكن، في تلك الأيام، ما كان متوفراً كان بدائياً جداً".

"لقد جعلها انهيارها تهتم بالكيفية التي يدقّ بها الناس (مثلما تفعل عقارب الساعة). أعتقد أنها كانت ستصف الأمر تماماً كذلك". ولذا عندما أبدى ابنها اهتماماً بالأدب الإنجليزي وبالكتابة "كانت مُشَجِّعةً جداً".

قد يكون الأمر بسيطاً أكثر من اللازم، لكنني لا أستطيع مقاومة إجراء تحليل نفسي صغير هنا. أرى فوكس ابناً لأبويه (بالطبع هو كذلك). لكن كليهما موجود داخله ويناقض أحدهما الآخر. في العالم الخارجي يشبه سيباستيان أباه: ناجح ومرتاح وتقليدي. ولكن ألا يمكن اعتبار أمّه - بأحاسيسها القلقة - جزءاً من الروائي فيه وأنها تساعد في توضيح أي نوع من الكتّاب هو؟ وطريقته في الإنجذاب نحو النساء وموهبته في ذلك؟

لم يتحدث سيباستيان مع أمه حول روايته الجديدة. "بعد أن مات أبي، كانت حزينة وأحد أشكال حزنها كان يتمثل في صعوبة التعلق بالعالم أو أي شخص خارج نفسها. وجدت بريطانيا الحديثة غامضة ولا يمكن استيعابها. أصبحت منعزلة جداً، وهذا كان عيباً كبيراً".

مشاعر فوكس حول بريطانيا الحديثة ليست على خلاف مشاعر أمّه. إنه لا يجدها غامضة لكنه، في كتاباته، يسبغ عليها بعض الأخطاء. لماذا؟ "لا أعرف. بريطانيا المعاصرة تبدو لي طائشة – ملائمة وناضجة للصحافة – لكن من الصعب رؤية العظمة الكبيرة فيها. أجد أكثر الكتابات الروائية عنها نحيلة".

"العظمة" هي الكلمة الأخرى التي تظهر أكثر من مرّة: فهي ما يتطلع إليه فوكس. إنه لا يعرف لماذا حررته فرنسا، ما عدا "أن الوصول إلى الماضي يبدو أكثر سهولة هناك". لقد قاد سيارته "خلال تلك البلدات الفرنسية الشمالية بنوافذها الرمادية وأحسست بالبهجة بشكل لا يصدّق – ولا أعرف لماذا. إذا كنت سأقود السيارة عبر "ريدينغ" أو ويندسور......!" لا يحتاج سيباستيان أن يوضح أكثر هنا.

كيف يشعر حيال "آثار إنسانية" الآن بعد أن اكتملت؟ يقول "أنهيتها، مباشرة قبل عيد الميلاد، في حالة هيجان. كنت أعمل عليها لأربع سنوات طويلة وأحياناً بدوت تائهاً في الغابة. كان الأمر مريعاً، مثل التقدم للامتحانات النهائية كلّ يوم لثلاث سنوات. صلب الذات بشكل جنوني". كان فوكس لاعب كريكت متحمّساً ويوضّح: "أحياناً في الحياة، كما في الكتابة، أعتقد أنني مثل جلين مكغرات، الأسترالي رامي الكرة السريع. عليك أن تلعب بمحاذاة الخط، وأن تبقي رأسك ثابتاً وأن تأمل بأن تكون الأفضل. لكن أحياناً يجيء عدد أقل من رماة الكرة". أخبره بأنه ليس لدي فكرة عما يتحدّث عنه.

"عندما اقتربت من الانتهاء،، كنت أكتب ٣٠٠٠ كلمة يومياً لأنه كان بإمكاني أن أرى النهاية. لقد كنت مُثاراً جداً جداً بسببها، ومبتهجاً. شعرت بالابتهاج لوقت طويل". لكن تلك المشاعر اختفت الآن: "أشعر بالانفصال، رغم أنّ الرواية هي رواية عاطفية وأنا عشتُ مع هؤلاء الناس لوقت طويل. يقول الناس أنهم يبكون وهم يقرأون الفصول الأخيرة. أشعر بأنني انجزت شيئاً. إنه مثل النحت نوعاً ما – الآن يمكنني الابتعاد".

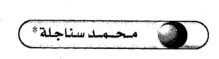
بينما كنت منصرفة، إلى مترو "هولاند بارك"، وجدت نفسي أتساءل: أيّهما هو سيباستيان فوكس – الياسمين البري أم بطاطا الملك إدوارد؟ قررت أنه قليل من هذا وذاك. وهناك ساعة سويسرية في الأمر، أيضاً، لأنه باستطاعتك سماع ما يجعله "يدقّ" – إذا كنت تستمع بعناية كبيرة.

(كيت كيلاواي - الأوبزيرفر البريطانية)

* كاتب ومترجم اردني







الورّاقون

حين دخل نابليون بونابارت مصر غازيا فمحتلا في القرن الثامن عشر، أحضر معه آلة جديدة لم تعتدها الحضارة العربية والإسلامية من قبل، ووقفت أمامها مصابة بالدهشة والانبهار ثم الرفض كما هي عادة العرب في رفض كل جديد ومستحدث باعتباره على غير ما اعتاده السلف الصالح، هذه الآلة التي قدّر لها أن تحدث ثورة في الثقافة العربية فيما بعد كانت المطبعة.

وقبل ذلك كان الوراقون هم المسيطرون على صناعة الكتاب، وذلك منذ اكتشاف العرب للورق بعد فتح مدينة سمرقند في القرن الثامن الميلادي، وقد استمرت هذه السيطرة إلى حين الغزو النابليوني لمصر.

قامت قائمة الوراقين- كما هو متوقع- وأخذوا بشن هجوم كاسح ضد المطبعة والكتاب المطبوع، ووصل بهم الأمر إلى حد اعتباره رجسا من عمل الشيطان تنبغي محاربته ومقاطعته، وفي حملتهم الاعلامية الشرسة ضد الكتاب المطبوع تم تجنيد شيوخ المساجد والزوايا والعتبات المقدسة، وتم إصدار الفتاوى الشرعية باعتبار المطبعة والكتاب المطبوع رجسا شيطانيا، وأداة إبليس اللعين في تخريب عقول الشباب العربي المسلم، واختراعا أجنبيا يهدف إلى القضاء على قيم المجتمع العربي الأصيلة، واستبدالها بقيم الكفار الفرنجة والعلوج الغازين المحتلين.

وفي حربهم اليائسة تلك، وحتى يكون للهجوم وجهة نظره المنطقية ظاهريا على الأقل، أخذ الوارقون ومن لف لفيفهم من المرعوبين على القيم والأخلاق الحميدة المتوارثة، بعقد المقارنات بين الكتاب المنسوخ بخط اليد الذي يصنعه الوراقون وبين الكتاب المطبوع، منتصرين للأول متمسحين برائحة حبر الخط المكتوب الذي لا يوجد في الكتاب المطبوع، والخط العربي الجميل من كوفي وأندلسي ورقعي وغيره من جماليات الكتابة باليد التي لا يمكن أن يوفرها الكتاب المطبوع (لم تكن المطبعة قد تطورت لتوفير الخطوط المختلفة في الكتابة في ذلك الوقت).

ويذكرنا هذا الهجوم العاتي الذي تعرض له الكتاب المطبوع من قبل وراقي الزمن الغابر، بالهجوم الذي يتعرض له الكتاب ألإلكتروني والكتابة الرقمية عموما من وراقي العصر الحاضر الغابر أيضا. ومن الطريف والمثير للدهشة أن نفس الحجج التي استخدمت في مهاجمة الكتاب المطبوع، تستخدم اليوم في مهاجمة الكتاب الإلكتروني والكتابة الرقمية عموما، ففي الكتاب الإلكتروني لا يمكن الإحساس برائحة الورق، ودفء الورق، وعطر الورق (يقصدون رائحة العث والغبرة)، وأين هي تلك العلاقة الحميمة التي يوفرها الكتاب المطبوع وأنت تقرأ مستلقيا في غرفة النوم على ضوء الإنارة الخافتة، وأن تحمل كتابك بيمينك وأنت في نزهة في جنان الحدائق، كل هذا غير موجود في الكتاب الالكتروني.

ثم إن الكتابة الرقمية والإنترنت ستخرب عقول الشباب العربي، والثقافة العربية الإسلامية، وهي أداة من أدوات الغزو الثقافي، ووسيلة من وسائل العولمة في السيطرة على الأمة وغزوها واحتلالها، وهي أداة تغريب وتدجين وتسطيح وما إلى ذلك من مسوغات الوراقين الجدد، ومن والاهم ولف لفيفهم من أصحاب المقولة الخالدة "شر الأمور محدثاتها، ألا وإن كل بدعة ضلالة، وكل ضلالة وصاحبها في النار" ويا ويلي من النار وألسنتها التي لا تبقي ولا تذر.

لقد تجاور الوراقون والكتاب المطبوع مدة من الزمن لم تزد عن ثلاثين عاما، ثم انتصر ابن ذلك العصر وحامل معناه وساد، ونحن الآن بدأنا ندخل للعيش في زمن اخر وفي عصر آخر، هما الزمن الرقمي والعصر الرقمي بتجلياتهما المختلفة والطاغية على كل مناحي الحياة بما فيها حرفة الكتابة والأدب.

وسيتجاور الكتاب المطبوع مع الكتاب الإلكتروني مدة يسيرة من الزمن لن تتجاوز العشرين عاما أخرى على أبعد تقدير، ثم بعد ذلك سيسود الكتاب الإلكتروني، وينتصر باعتباره ابن العصر الرقمي وحامل معناه أيضا.

وللمتشككين والمترددين والمتمسكين بالروائح والعطور نقول: أين هم الوراقون الان؟

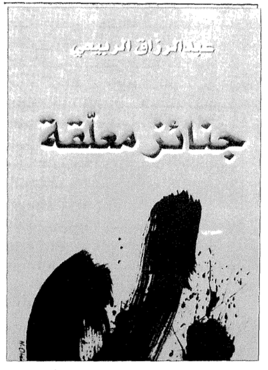
* روائي أردني
sanajleh@yahoo.com

الأقنعة ودلالاتها

دراسة في المجموعة الشعرية "جنائز معلَّقة" للشاعر العراقي عبد الرزاق الربيعي

* د. مقداد رحيم *

لا ينفكُّ الشاعر العراقي عبد الرزاق الربيعي يلجأ إلى تقنية القناع في شعره، وهي تقنية تتطلب الكثير من المهارة في مراودة النص وافتراعه من لدن الشاعر، وفيها تتجلَّى ثقافته وقدرته على توظيف رموزه المختلفة في مآخذه الشعرية، وتطويعها لمراميه.



وفي مجموعته الشعرية "جنائز معلَّقة" نجدُ جملةً منتخبةً من الأقنعة التي استحضرها الربيعي لتدافع معه عن أفكاره، وترميها في مراميها التي يريد، وتُظهِرَ مكنونات نفسه وتهويماتها، وتُغني مدلولات نصوصه، وترسُم الخطوطَ البيانية للقصيدة – الفكرة، والقصيدة –القضية. ففي قصيدته "نوح طبعة معدَّلة" يرمي بظلال روحه خلف ابن نبي الله نوح عليه السلام ويتخذ منه قناعاً يعبر من خلاله عن قضية الغرق والتلاشي والضياع، على ما جاءتْ به رواية القرآن الكريم لحكايته:

حين انختُ شريداً راحلتي...
ورأيتُ الأرض بنا عكس القلبِ تدور
سحبوا صوتي من أذنيه...
وقالوا: يا ما قلنا لك
حين ارتفعَ الموجُ
وفارَ التنّور...
اركبْ وطناً رطباً
لكنك قلتَ: سآوي عاصمةً تعصمني
زمناً بور. (ص١٦)
.....

وإذْ تستعصي النصيحة على ابن نوح فيكون مصيره الغرق فالهلاك كم جاء في محكم القرآن الكريم (ونادى نوح ابنه وكان في معزل يا بُني اركبْ معنا ولا تكن مع الكافرين، قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلاّ من رحِمَ وحال بينهما الموجُ فكان من المُغرَقين)، فكذلك الأمر مع الحال التي يريدها الشاعر ويضع نفسه في إطارها:

ارتفعَ الموتُ
وجرجرت الريحُ ذيولَ
صراخك
القتكَ هشيماً
تتقلّى في وطنٍ زور.
....

وفي قوله: "فار التنّور" إشارة واضحة إلى قوله تعالى (حتى إذا جاء أمرنا وفار التنّور قلنا احملْ فيها من كل زوجين اثنين).

ولكن الشاعر لم يترك القناعَ يتصرَّف بحرية تامة دون أن يوظف طاقاته للتعبير عنه هو، أو التعبير عن حالةٍ

يريدها، فاستعار الراحلة وفعلَ الإناخة بها، والزمن البور، وأوجد الحوارَ بنوعيه الخارجي والداخلي بين ثلاثة أصوات هي: أنا المتكلم، وهم الغائبين، ونحن المتكلمين، وأزاح شيئاً من لفظ العصمة ليعوِّضه بلفظ العاصمة، ثم الوطن الزور.... أليس الوطن الزور هو وطن الشاعر الأول وهو غريب فيه غربته الأولى، وهو كذلك وطن غربته الثانية؟، ثمَّ أليس هو الغريق الهالك في الحالتين كليهما؟. وهكذا سيفعل مع الباقي من أقنعته.

ومثل ما فعلَ مع ابن نوح فعلَ مع كلكامش في قصيدته "هو الذي بكى"، إذْ يجعل منه قناعاً يستعمله للبحث عن النور الذي هو الخلاص في مقابل الظلمة التي هي الظلم في عالمه الذي يعيش فيه، كما بحث كلكامش عن نبتة الخلود في مواجهة قدر الموت وقهره، وهو يقترح المشهد كاملاً، فيستفيد من حوار كلكامش مع صاحبة الحان، وشاعرنا مولع بالحوار كعادته، فهاهي تسأله وكأنها تلومه لوماً شديداً على ما اقترفه من تشرُّدٍ في ديار الغربة، بحثاً عن مستحيل ليس له حظ من التحقق:

- لمَ لاحَ الغمُّ
- على صفرة عينيكَ؟
- علامَ تهيم على وجهكَ
- في البلدانِ الثلجيةِ
- والحانات الرطبة؟. (ص٢٧)

....

وهاهو كلكامش-الشاعر يجيب صاحبة الحان على أسئلتها:

- حلّت نازلةُ الموتِ
بـ(أوروك)
النجماتِ الصيفيةِ
يا صاحبتي أيكون بوسعي
الاّ أشهد ظلمة عالمنا السفلي؟
حيث التصفيقة لصقَ اليدْ
حيث الإنسان بددْ. (ص٢٧)

....

يتخذ الشاعر من صوتي كلكامش وصاحبة الحان الأساس الذي تنبني عليه القصيدة في تناوب مستمر على مدار القصيدة، ولكنه لا يتركها بدون أن يصل إلى غايته في الإشارة إلى ما حلَّ بوطنه أوروك-عراق من الموت والهلاك

ويتخذ الشاعر من صوتي كلكامش وصاحبة الحان الأساس الذي تنبني عليه القصيدة في تناوب مستمر على مدار القصيدة، ولكنه لا يتركها بدون أن يصل إلى غايته في الإشارة إلى ما حلَّ بوطنه أوروك-عراق من الموت والهلاك، وإلى غاية أخرى تتجلّى على لسان صاحبة الحان على شكل نصيحة بالعودة إلى وطنه، بل إلى عالمهِ الأرضيِّ كله ليرسُمَ لهُ صورةً جديدة أزهى، وهنا يتخلّى الشاعر عن قنوطه ويتحلّى بالأمل:

عُدْ للزوجةِ
لُمَّ (إضبارتك) الشخصية. (٢٨)

....

ولمَّ أطراف المعمورةْ
عندئذٍ
ستغنّي
باسم بلادكَ
شمسُ الأسطورةْ. (٢٩)

....

ويُفيدُ الشاعرُ هنا من تطابق الحال بينه وبين قناعه في البحث عن مستحيل والفشل في بلوغه، فإذا كان الخلودُ مطلب كلكامش فقد كان الخلاص من ظلم الأوطان وقسوتها مطلب الشاعر، وإذْ يَرجِعُ القناعُ خائبَ الرجاء، يَرجِعُ الشاعر كذلك ليجد أنَّ الصواب يكمنُ في تصحيح الحال لا في الهرب منها.

وإذْ يفرغُ الشاعر من ابن نوح وكلكامش يجدُ نفسه أمام سميراميسَ وجهاً لوجه، بل يتداخل وإياها ويتقنّع بها. وسميراميس ملكة آشور التي كانت الحمائم تحيط بها وتحدق في جمالها بعد أن رحلت أمها بعيداً عنها، يُعيد الشاعر من خلال التقنع بها حكاية حمائمها:

حطّتْ على الطين الحمامةُ
والحمامة عندما تتلفّظُ الأصباحَ
يختلط البياضُ
لذاك خلّفتُ الحصى خلفي. (ص١٧)

....

ولعله يتخذ من الحَمام معادلاً موضوعياً للأمل الذي عوَّض للملكة سميراميس غياب أمها كما في الأسطورة، وبذهاب الحَمام بلا عودةٍ يقبع القناعُ بلا أمل يُرتجى، وهكذا هي حال الشاعر صاحب القناع:

قلتُ: حين وقفتُ عند العرش في "آشور"
لكنَ التي هدلتْ
على الشبّاك صبحاً
بابتسامتها المليكةِ
لم تعد...

.....

بل لم تعد حتى التي عادتْ
ولم يعد الحَمامْ

....

الأقنعة ودلالاتها

مناشر معلقة

وفي قصيدته "كابوس" يتخذ عبد الرزاق الربيعي من الحجّاج بن يوسف الثقفي حاكم العراق وطاغيته على زمن الأمويين قناعاً لطاغية العراق، ويُلبسه إياه، فيحمّل القناع مهمة مضافة إلى مهمته في إخفاء ملامح الشاعر نفسه، فيتأرجح القناع بين وظيفتين هما وظيفته الأولى ووظيفته كمعادل موضوعي، ويستخدم تقنية "الراوي العليم" وهي واحدة من تقنيات السرد، ليرى الطاغية متقنّعاً ويروي ما رآه، فكيف وجده؟:

أبصرتُ (الحجّاج) بأوسمة الفتحِ
وبدلتهِ الزيتونيةِ
يمشي كالطاووس
يصيح:
لقد أينعتِ الأجسادُ
ببغداد...
وحان قطاف رؤوسْ. (ص٤٧)
......

وتشخص أمامنا صورتان يرسم الشاعر تطابقاً بينهما: صورة الحجّاج وهو يقول: "إني أرى رؤوساً قد أينعتْ وحان قطافُها، وإنّي لَصاحبُها"، وقد فعل ما قال، وصورة الطاغية وهو يقول: "قد أينعت الأجساد ببغداد وحان قطاف رؤوس"، فيفزع الشاعر من إمكان تكرر المشهد الذي هو حلم-كابوس:

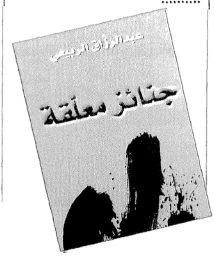
صرختُ...
فتحتُ العينين
تعوّذتُ بقلبي
من حلمٍ أصبح كابوسْ.
....

ولكن نبوءته صدقتْ، وتحقق كابوسه، وفعل الطاغية كذلك ما قال. وقد أتقنَ الشاعرُ التفريقَ بين القناع والمتقنّع باستخدامه لوازم مانعة من خلال عبارتَيْ "أوسمة الفتح" و"بدلته الزيتونية".

يتخذ عبد الرزاق الربيعي من الحجّاج بن يوسف الثقفي حاكم العراق وطاغيته على زمن الأمويين قناعاً لطاغية العراق، ويُلبسه إياه، فيحمّل القناع مهمة مضافة إلى مهمته في إخفاء ملامح الشاعر نفسه

أما قصيدته "على مائدة الملك الضلّيل" فيتخذ من الشاعر الجاهلي امرئ القيس قناعاً له، وامرؤ القيس واحد من أصحاب المعلقات في الشعر الجاهلي، بل هو صاحب المعلقة الأولى، والملكُ الضلّيل هو لقبهُ بعد أنْ هرب من الملك المنذر ملك العراق، وكان أبوه قد قُتل وهو ملك بني أسد فأراد أن يأخذ بثأر أبيه، ولكنه توفي بالجدري في طريق عودته من أنقرة مستنجداً قبل أن يتمَّ له ذلك. يقول:

في منتصف الليل يُطلُّ الليلُ بكلكلهِ
يحمل رأسي وكؤوساً فارغةً
في طبق يرميه لإقدامِ الخيلْ. (٧٠)
....



وفي كلمة "كلكلهِ" إشارة إلى بيت امرئ القيس:

فقلتُ له، لمّا تمطّى بصلبهِ.........
وأردف إعجازاً وناءَ بكلكلِ

ولكن الشاعر لا يعني هذا البيت، وإنما عنى البيت الذي يليه وهو:

الا أيها الصبح الطويلُ الا انجلي......... بصبحٍ وما الاصباحُ منكَ بامثلِ

لأن البيتين مرتبط أحدهما بالآخر بما يُسمّى الإقواء، وهو أن يتمم البيت الثاني معنى البيتَ الأول، وقد أراد الربيعي معنى البيت الثاني متكئاً على البيت الأول، وفيه رجاؤه أن يتبدد ظلام الليل، ثم أردفَ هذا المعنى بالإشارة إلى الموت، لافتاً النظر إلى صورته هو من خلال صورة قناعه، وهما صورتان متشابهتان إلى حد التطابق. وفي هذه القصيدة القصيرة ذات الواحد والعشرين سطراً يكرر الشاعر كلمة "ليل" ثماني مرات، وبهذا التكرار تتجلى غايته في التعبير عن حزنه الشديد وإخفاقه في غايته في الحياة، ويأسه الشديد في ما يسعى إليه بعد طول انتظار. ولو أعاد الشاعر قراءة مجموعته هذه لوجد الليلَ متفشياً فيه، وما أظنُّ ذلك اعتباطاً، فتأمَّلْ.

ويجدر بنا ألاّ نتجاوز الليل وهو يلقي بكلكله على مخيلة الشاعر ويثقل صوره دون أن نشير إلى أنه المعادل الموضوعي لما يراهُ يحلُّ بالعراق وطنِه، وأنَّ قناع امرئ القيس في هذه القصيدة أتاحَ له أنْ يعبِّر عن صدقهِ في التعامل مع ليل هذا الوطن، وإخلاصهِ في عمل شيءٍ ما من أجل انحسارهِ، والتبشير بصبح ينثر نورَهُ عليه مثل باقي الأصباح، وقد رأيناهُ وهو يستبدُّ به شعورٌ بالثأر على نحو ما

رأيناه عند امرئ القيس.

وأهمُّ أقنعة الشاعر عبد الرزاق الربيعي هو مالك بن فهم الأزدي، الذي هاجر من اليمن بعد سيل العرم ليكون أول مَن ملكَ الحيرةَ وبسطَ سلطانَه عليها في العراق، كان ذلك قبل الميلاد، فما شأنه مع شاعرنا؟. بنى الشاعر قصيدته "سماء متحركة"، وهي أطول قصائد هذه المجموعة، على صوتين كان أحدهما صوت مالك هذا، وهو صوت الشاعر نفسه، وهو ما يشدُّ انتباهنا إليه، فإذا كانت الحيرة وطنُ الشاعر منفى قناعه اليماني وقد وجد له فيها مأوى وسلطاناً، فهل سيجد الشاعر العراقي له منفى وسلطاناً في اليمن وطن قناعه؟. أتراه إلى هذا التضاد والتعاكس يقصد في قوله:

قل للبرية (مأرب) ماتَ
فيا ايها (الأزد)
هيا نفرّق أشواقنا تحت أفق البسيطة
ما دامت الريح عكس اتجاهاتها.
(ص٥٣)

....

ويؤكّد الشاعر خبر موت (مأرب) مرة أخرى:

ولكن (مأرب) ماتَ...تركناه
نهباً لكل رياح الشتاء العنيفةِ
يبكي وحيداً...
فهل أخطات سفني
وأصاب الشتات؟
وهل لي بكأس يدير السماء الغريبة
والصبح إذ يكفهرّ
بوجهي
فأسلم أمري إلى الليل
حتى يغط (السنونو) بنومٍ هنيٍّ
على غصن منفى حميم
كأمّي. (ص٥٥)

....

ويبدو أنه لم يُصِبْ ما كان يُؤمِّل، فقد بقي إلى نهاية المطاف متعلقاً بـ "لعلَّ":

فلعلَّ المنافي تؤوبُ إلى رشدها
ولعلَّ رجال الثلوج
يكفون من لعبة الذوبان ببابي
لعلَّ الزمانَ
ينام قليلاً على المصطبة
كي أصبَّ العشاء
لمن ثكلته المنافي
وفي الصبح نمشي معاً
كي نعمر نُصبَ الفراغ. (ص٦١)

....

فهل ستثكله المنافي كما ثكلَ هو وطنه؟. إنَّ قصيدة " سماء متحركة" هي من أهم قصائد "جنائز معلَّقة"، وفيها من الغنى وتعدُّد وجوه الإبداع في التقنية والبناء فضلاً عما له علاقة بموضوع هذا المقال، ما يحتاج معه إلى دراسة خاصة بها.

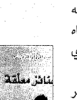
ونظرةٌ متأمِّلةٌ في أقنعة عبد الرزاق الربيعي في هذه المجموعة تكشف لنا عن ثقافته العريضة، واهتماماته المتنوعة، وقد تراوحت بين الأسطورية كما في "كلكامش" والتاريخية الممزوجة بالأسطورة كما في "سميراميس"، والتاريخية المحض كما في "الحجّاج" و"مالك بن فهم الأزدي"، والأدبية كما في "امرئ القيس"، والدينية كما في "ابن نوح". ويبدو لي، تأسيساً على ذلك، أنه مولع بالبحث عما يمكن أن يُغني به كلٌّ من التاريخ بعلو قامته والأسطورة بمداها الطرائفي الواسع الشعرَ، ويبعث فيه روحاً جديداً ومثيراً، وأنهما ما زالا مؤهَّلين لذلك، وله الحق. وهكذا وجدناه كلما يعثر على ما يناسب قضيته من ذلك لا يتأخَّر عن توظيفه والإحسان في استغلاله، والإفادة منه، على نحو ما أشرنا إليه من التصرُّف في عيِّناته وإعادة صياغتها، لتتواءم ومراميه، ولا أُبرِّئهُ من تمرير شيء من خصوصياته أحياناً من خلال الإغراب والترميز والإشارة الخفيَّة.

إنَّ عبد الرزاق الربيعي شاعر يشترط في قارئه أن يكون مثقفاً، ليستطيع الوقوف بوجه فوران قصائده بعميق المعاني وطريف الدلالات، لتهبه بعد ذلك أحلى ثمارها. وأكادُ أزعم أنه يحاول أن يجعل التاريخ مقروءاً، والأسطورة مشاعةً

وفي كل هذه الأقنعة التي اتَّكأ عليها الربيعي مما وقفنا عليه وجدناهُ يائساً مهموماً، يسحقه الحزن، ويحيط بنفسه الشعور بالفقد والضياع، ويسيطر عليه قَدَرُ المنفى، ولكنَّ لكلٍّ منها نكهتَه الخاصة وأجواءه الفريدة، كما وجدناه ناقداً لمّاحاً ذا موقف إزاء بعض ما يجري في الحياة الآن.

إنَّ عبد الرزاق الربيعي شاعر يشترط في قارئه أن يكون مثقفاً، ليستطيع الوقوف بوجه فوران قصائده بعميق المعاني وطريف الدلالات، لتهبه بعد ذلك أحلى ثمارها. وأكادُ أزعم أنه يحاول أن يجعل التاريخ مقروءاً، والأسطورة مشاعةً، فيعيد إلى الأذهان ما يمكن أن يقوم به الشعر من مهام جديرة بالتقدير. وإذا كانت هذه دلالات أقنعته وهي بهذا العمق والتأصُّل، فإن قصائده الأخرى لا تعدم إشارات أخرى من هذا القبيل خارج تقنية الأقنعة.

* كاتب وباحث عراقي مقيم في السويد



النشر الورقي والإلكتروني وما بعد الإلكتروني

أحمد فضل شبلول *

لاشك أننا نعيش الآن لحظات فارقة بين عصرين من عصور النشر، هما النشر الورقي والنشر الإلكتروني، تماما مثلما عاشت البشرية تلك اللحظات الفاصلة عندما اخترع يوهان جوتنبرج حروف الطباعة في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي، فتحقق لعالم النشر قفزةٌ نوعيةٌ هائلة وصفها مارتن لوثر مؤسس المذهب البروتستانتي بأنها "أسمى فضائل الرب على عباده"، واستفاد منها المجتمع الإنساني طوال القرون السابقة، ولا يزال يستفيد.

أيتها الطباعة كم عكرتِ صفو البشرية

وقد حاول بعض المؤرخين كما جاء في كتاب "تاريخ الوسائط من جوتنبرغ إلى الإنترنت" إلصاق تهمة مقاومة الطباعة، بالعالم الإسلامي، الذي ظلت فيه هذه المقاومة قوية على امتداد أوائل العصر الحديث، حتى أن الدول الإسلامية كانت العائق أمام انتقال الطباعة من الصين إلى الغرب (وقد لاحظتُ خلو الكتاب من دعم هذا الرأي بالأسانيد والأدلة)، وأن الأتراك كانوا يرون أن طباعة القرآن (الكريم) شيء محرم، (في الوقت نفسه رأت الكنيسة في ترجمة الكتاب المقدس خطرا كبيرا) وأن السلطان سليم الأول أصدر مرسوما يقضي بتنفيذ عقوبة الإعدام في من يمارس الطباعة، وأن تاريخ الطباعة المتقلّب في الإمبراطورية العثمانية يكشف عن قوة العوائق التي حالت دون انتشار هذا الشكل من أشكال الاتصال، وهو نفسه ما حدث مع الصورة البصرية.

وفي العالم المسيحي كان يثار التساؤل عما إذا كان الضرر الذي لحق بهذا العالم من جراء اختراع الطباعة يفوق ما أحدثته من فوائد؟ فيكتب الشاعر الإنجليزي أندروا مارفيل (١٦٢١-١٦٧٨) مخاطبا الطباعة قائلا: "أيتها الطباعة كم عكرتِ صفو البشرية".

شكوى من كثرة الكتب في عام ١٥٥٠

وفي عام ١٥٥٠ يشكو كاتب إيطالي من أن الكتب أصبحت من الكثرة بحيث إن الوقت لا يكفي حتى لقراءة عناوينها (فما بالنا الآن، بعد أكثر من أربعمائة وخمسين عاما)، ويذهب آخر إلى أن الكتب أصبحت غابة يتوه فيها القراء، لذا ظهرت منذ منتصف القرن السادس عشر الببلوغرافيات المطبوعة مشتملة على معلومات عما كُتب. ولكن مع زيادة حجم المؤلفات أصبحت ببليوغرافيات الموضوع ضرورة ملحة، ومنذ أواخر القرن السابع عشر ظهرت مراجعات المنشورات الجديدة، أو مراجعات الكتب.

ونتيجة لانتشار الطباعة، تأثر فن المحادثة الشفهية، إن لم يكن قد تغير كلية، وكثر الكلام حول أن المعرفة بالقراءة والكتابة والطباعة تدمر حتما الثقافة الشفهية، بل تحدث أحد اللوردات عن "موت" التقاليد الشفهية.

تغير أساليب القراءة وتشطينها

أما عن القراءة، فقد تساءل كتاب "تاريخ الوسائط" قائلا: بأي معنى يمكن القول إن القراءة تغيرت مع الزمن؟ ويخلص المؤرخون إلى أن تغييرًا في أساليب القراءة، قد حدث بين العامين ١٥٠٠ و١٨٠٠، وأن هناك خمسة أنواع من القراءة تستحق اهتماما خاصا هي: القراءة الناقدة، والقراءة الخاصة، والبعض ذهب إلى أن هذا النوع من القراءة أي الخاصة يعتبر نشاطا شيطانيا يمكن تسميته "تشطين القراءة"، وقد أدانت محكمة التفتيش أحد عمال الحرير لأنه كان "يقرأ طوال الوقت"، وهناك القراءة الإبداعية، والقراءة الكثيفة، والقراءة المتخصصة، فضلا عن القراءة الصامتة، والقراءة المسموعة، وكل هذا ساعد على خلق مجتمع للقراء.

مع مرور الزمن اتضح أن ثمة توازياً واضحاً بين الجدل حول منطق الكتابة والجدل حول منطق الطباعة، كما تبين أن الوسائط القديمة مثل الاتصال

الشفهي والمخطوطات، تعايشت وتفاعلت مع وسيط الطباعة الجديد في أوربا أوائل العصر الحديث.

الآن يعيش إنسان هذا العصر نقلة نوعية أخرى على مستوى الوسيلة التي ربما تؤثر في المضمون، وفي شكل طريقة الكتابة أيضا.

ولكن هل لنا قبل الاستطراد، أن نعرِّف عملية النشر؟.

يقول المعجم الوسيط. نشرَ الكتاب أو الصحيفة: أي أخرجه مطبوعا. والناشر: من يحترف نشرَ الكتب وبيعَها. والنشر: طبعُ الكتب والصحف وبيُعها.

هذا هو تعريف عملية النشر التقليدية (الورقية). فماذا عن النشر الإلكتروني؟

تعريف النشر الإلكتروني

النشر الإلكتروني كما يقول صادق طاهر: هو استخدام الأجهزة الإلكترونية في مختلف مجالات الإنتاج والإدارة والتوزيع للبيانات والمعلومات وتسخيرها للمستفيدين (وهو يماثل تماماً النشر بالوسائل والأساليب التقليدية) فيما عدا أن ما ينشر من مواد معلوماتية لا يتم إخراجه ورقياً لأغراض التوزيع، بل يتم توزيعه على وسائط إلكترونية، كالأقراص المرنة أو الأقراص المدمجة، أو من خلال الشبكات الإلكترونية كالإنترنت، ولأن طبيعة النشر هذه تستخدم أجهزة كمبيوتر إلكترونية في مرحلة أو في جميع مراحل الإعداد للنشر أو للإطلاع على ما ينشر من مواد ومعلومات، فقد جازت عليها تسمية النشر الإلكتروني.

ويعد النشر الإلكتروني أحد إفرازات البرامج التطبيقية application programs التي تنتمي إلى عالم البرمجيات أو الـ software.

وقد استفاد الناشرون من تقنيات العصر، ومن وسائل الاتصال والمعلومات، ومن عالم البرمجيات، فاقتحموا فضاء المعلوماتية، وحلقوا في سماء الصفحات الإلكترونية والشرائح الممغنطة، وأقراص الليزر، ووضعوا مكتنزاتهم ومجلداتهم على تلك الشرائح الرقيقة وطرحوها في الأسواق، أو عبر الأثير من خلال شبكة الإنترنت، فحدث تضخم هائل وغير مسبوق، بل يعجز العقل البشري عن التوصل إلى تقدير حجمه الآن، ولعل هذا يرجع إلى أن المعلومات "تعد المورد الإنساني الوحيد الذي لا يتناقص بل ينمو مع زيادة استهلاكه"، على حد تعبير الدكتور نبيل علي في كتابه "الثقافة العربية وعصر المعلومات، ص ٤٨".

يقول الدكتور سليمان العسكري في عدد يناير ٢٠٠١ من مجلة العربي إن "السنوات الراهنة ستشهد تطورا متسارعا تكون إحدى ثماره المباشرة اتساع رقعة النشر الإلكتروني على حساب حجم النشر الورقي على مستوى الدول المتقدمة في السنوات العشر القادمة، أما في الدول التي يطلق عليها العالم الثالث، فتحتاج من عشرين إلى ثلاثين عاما حتى يصبح لها نصيب يعتد به في هذا المجال". ويُضيف أنه مع حلول العقد الثاني من القرن سوف تفقد وسائل الإعلام المطبوعة والإصدارات الورقية بوجه عام جانبا كبيرا من أهميتها ودورها نتيجة التطورات الهائلة في مجالي الاتصال والمعلومات".

وفي خبر نشرته جريدة الأهرام المصرية جاء فيه: "قريبا وبالتحديد في عام ٢٠٠٦ ستختفي الصحف الورقية والأكشاك التي تبيعها من الشوارع، وتحل محلها أكشاكٌ إلكترونية، يمكن للقارئ أن يشحن منها جهازا إلكترونيا خاصا بالصحيفة أو المجلة التي يريدها، ثم يقرأها فيما بعد عن طريق شاشة إلكترونية خاصة".

استفاد الناشرون من تقنيات العصر، ومن وسائل الاتصال والمعلومات، ومن عالم البرمجيات، فاقتحموا فضاء المعلوماتية، وحلقوا في سماء الصفحات الإلكترونية والشرائح الممغنطة، وأقراص الليزر

ولعل هذا الخبر به تفاؤل أكثر من اللازم، فنحن على مرمى على حجر من العام ٢٠٠٦، ولم تظهر أية بوادر لاختفاء الصحف الورقية، بل المراقبون يرون أن الصحف الورقية تزداد في مصر الآن.

وتقول شركة مايكروسوفت لقطاع التطوير التكنولوجي إنه بحلول عام ٢٠١٠ ستصبح هذه الأجهزة خفيفة، ولها شاشة مرنة وتزود ببطاريات تعمل لمدة ٢٤ ساعة. وأضافت أنه في عام ٢٠١٨ ستنقرض الصحف الورقية تماما، لأن الإلكترونيات هي المستقبل، أما الورق فهو الماضي.

ويقول بيل جيتس مؤسس شركة مايكروسوفت في كتابه "المعلوماتية بعد الإنترنت طريق المستقبل": ترجمة عبد السلام رضوان إن الطريق السريع للمعلومات سوف يحول ثقافتنا بالقدر ذاته من العمق واتساع المدى الذي اتسم به التحول الذي أحدثته مطبعة جوتنبرج في العصر الوسيط. ويضيف: أن الأشياء تتحرك بدرجة من السرعة يصبح من العسير معها إمضاء الكثير من الوقت في النظر إلى الوراء. وأن التكنولوجيا لن تنتظر حتى يصبح الناس متهيئين لها، على الرغم من أنها هي الخادم وليست السيد. وعلى الرغم من ذلك فإن الناس يريدون أن يفهموا كيف ستجعل هذه التكنولوجيا المستقبل مختلفا، وهل ستجعل حياتنا أفضل أم أسوأ؟ غير أن إيقاع التغير التكنولوجي هو من السرعة بحيث يبدو في بعض الأحيان أن العالَم سيكون مختلفا تماما من يوم لآخر. وأن التكنولوجيا هي التي ستمكن المجتمع من اتخاذ قرار سياسي، لذا فإن الأمر يستحق بذل الجهد من أجل تأسيس علاقة ألفة مع أجهزة الكمبيوتر".

برنامج الناشر الإلكتروني

وقد بدأت تظهر في آفاق عالمنا العربي برامج للنشر الإلكتروني من أهمها وأشهرها برنامج الناشر الإلكتروني الذي هيأته شركة صخر

للحاسبات الآلية، وهو يمثل بيئة متكاملة لبناء فرص مدمج من المعلومات مع إمكانية تحديثها من الإنترنت في أي وقت مما يوفر الوقت والجهد والتكلفة. ويتضمن نظام النشر الإلكتروني كذلك أحدث نسخة من ناشر نت، باعتباره على حد قول صخر الحل الأمثل لنشر اللغة العربية على الإنترنت، والمتصفح سندباد الذي يتيح استعراض المواقع العربية، وتصفح صفحاتها بمنتهى الدقة واليسر.

وقد طورت صخرُ الناشرَ الإلكتروني ليكون خيرَ مُعين لدور النشر والصحف والمجلات والمؤسسات التي لديها كميات ضخمة من المعلومات والبيانات يراد نشرها وجعلها قابلة للبحث لتسهيل الحصول على أية معلومة منها في أقصر وقت ممكن.

❖❖❖

ومن خلال تأمل واقع النشر الإلكتروني وقضاياه في عالمنا العربي الآن، يتضح أن هناك مجالين لهذا النوع من النشر هما: النشر عن طريق الأقراص المرنة وأقراص الليزر، والنشر عن طريق شبكة الإنترنت، أو النشر على صفحات الويب (الشبكة العنكبوتية world wide web = www).

أما عن شبكة الإنترنت، فهي تعد الإسهام الرئيس للقرن العشرين، وقيل عنها إنها سبورة المستقبل، حيث ظهرت الحاجة إلى رقمنة digitalization كل أشكال محتوى الوسائط، غير أنه ظهرت مقولات مضادة مثل "إننا في عصر المعلومات، ومع ذلك فلا أحد يعرف أي شيء"، ومن ناحية أخرى هناك من كتب تحت عنوان "وداعا غوتنبرج" مشيرا إلى انتهاء زمان الطباعة على الورق، وأقر البعض أن العالم الرقمي عالم جديد، وليس مجرد إضافة للعالم القديم، خاصة بعد أن ابتكر الإنجليزي تيم بيرنزر ما أسماه "الشبكة العنكبوتية العالمية" (www world wid web) في عام ١٩٨٩. فحدث تطوير للارتباطات التشعبية Hyper -links التي تركز الانتباه على كلمات أو رموز معينة في الوثائق عن طريق النقر عليها، والإبحار داخل الشبكة.

لقد حدثت انطلاقة الإنترنت بين سبتمبر ١٩٩٣ ومارس ١٩٩٤ عندما أصبحت شبكة الشبكات متاحة للجميع، فطورت سيكولوجيتها، وطورت ما أصبح يسمى إيكولوجيا (بيئة) الإنترنت، فأي حاسب يمكنه أن يدخل إلى الشبكة من أي مكان، مع "تشريح" المعلومات التي يتم تبادلها في الحال إلى "رزم"، إذ كان نظام الإرسال يحلل المعلومات إلى أجزاء مشفرة ويقوم نظام الاستقبال بتجميعها ثانية بعد أن تصل إلى مقصدها النهائي، فكان ذلك أول نظام رزم بيانات في التاريخ، وأفاد ذلك في عملية التعلم طوال الحياة، وظهرت جامعات بلا جدران.

ولعلنا نحتاج الآن إلى ضرب أمثلة عملية، ليتضح الفرق أكثر بين عالم النشر الورقي وعالم النشر الإلكتروني أو الرقمي، وسوف أتحدث هنا عن "الفضاءات الشعرية العربية بين الورقية والرقمية".

الفضاءات الشعرية الورقية

عرف وطننا العربي المجلات الثقافية العامة منذ القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وحققت مجلات مثل "الرسالة" و"الثقافة" اللتين كانتا تصدران في مصر، انتشارا كبيرا على مستوى الوطن العربي، وتأثر بما كان يُنشر فيها معظم الأدباء والمثقفين العرب في الأجيال الماضية.

ثم بدأ التفكير في إصدار مجلات أدبية متخصصة، فصدرت في أوائل الستينيات مجلة "شعر" في لبنان، وكان يشرف على تحريرها الشاعر يوسف الخال، فحملت لواء قصيدة النثر، وهي مجلة كانت منظمة الحرية الثقافية الأمريكية تشتري منها ١٥٠٠ نسخة، ومن ثم حامت الشبهات حول مصادر تمويلها، وعلاقتها بجهاز المخابرات الأمريكية (CIA)، وهو الأمر الذي تحدثت عنه باستفاضة الكاتبة الإنجليزية فرانسيس ستونر سوندرز في كتابها المهم "الحرب الباردة الثقافية" أو "من يدفع للزمار؟"، ترجمة طلعت الشايب، وإصدار المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة.

لم تستمر مجلة "شعر" التي احتضنت شعراء من أمثال أدونيس، طويلا. ليصدر من مصر في يناير من عام ١٩٦٤، مجلة شهرية للشعر العربي، تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ويرأس تحريرها د. عبد القادر القط (وكانت تباع بخمسة قروش) ثم شارك في الإشراف على تحريرها اعتبارا من عدد فبراير ١٩٦٥، الشاعر محمود حسن إسماعيل.

وكانت السمة الغالبة على مجلة "الشعر" في ذلك الوقت غلبة تيار الشعر التفعيلي، على تيار القصيدة العمودية، وقلة الأبحاث والدراسات والترجمات الشعرية.

ففي عدد أكتوبر ١٩٦٤ (العدد العاشر) على سبيل المثال نشرت المجلة خمسا وعشرين قصيدة، في مقابل أربع دراسات وأبحاث ومقالات. وفي عدد فبراير ١٩٦٥ (العدد الرابع عشر) نشرت المجلة أيضا خمسا وعشرين قصيدة، في مقابل خمس دراسات وأبحاث وترجمات.

غير أنه لم تلبث أن توقفت مجلة الشعر، مثلما توقفت مجلات أخرى كثيرة في مصر، عقب هزيمة ١٩٦٧، ثم صدرت مجلة أخرى فصلية بالاسم نفسه "الشعر" مع مطلع عام ١٩٧٦، وصدرت عن دار مجلة الإذاعة والتلفزيون، أو عن اتحاد الإذاعة والتلفزيون، وليس عن وزارة الثقافة أو هيئة الكتاب، ورأس تحريرها الشاعر د. عبده بدوي. وكتب يوسف السباعي وزير الثقافة آنذاك افتتاحيتها فقال: "ها نحن من واقع مصر المنتصرة نزف مجلة "الشعر" للعرب تأكيدا للفكرة المتواترة التي تقول: من أحيا الشعر فقد أحيا العرب، ومن قتل الشعر فقد قتل العرب!".

وفي العدد الثاني من المجلة، يكتب أيضا يوسف السباعي قائلا: "قد راودنا الشك في استقبال القراء (للمجلة) إلا أن خطاب "توزيع الأخبار" قد أثبت بما لا يدع للشك مجالا أن لهذه الأمة صلة

حميمة بتاريخها العريق العاشق للشعر".

وترتفع في هذه المجلة نسبة الدراسات والأبحاث، وتنخفض نسبة القصائد، مقارنة بمجلة الشعر القديمة أو التي كان يرأسها د. عبد القادر القط، وقد احتوى العدد الأول منها على سبيل المثال على سبع عشرة قصيدة، في مقابل خمس عشرة دراسة وبحث ومقال وترجمة. بينما احتوى العدد الثاني على ست عشرة قصيدة، في مقابل ست عشرة دراسة وبحث ومقال وترجمة. وقد فتحت المجلة في سنواتها الأخيرة الباب لنشر قصيدة النثر.

ولا تزال هذه المجلة تصدر حتى الآن عن اتحاد الإذاعة والتلفزيون، ويشرف على تحريرها حاليا الروائي المعروف خيري شلبي، وقد صدر منها حتى يوليو ٢٠٠٥، ١١٩ عددا.

ومع الاهتمام بالنشر الإقليمي في محافظات مصر المختلفة من خلال الهيئة العامة لقصور الثقافة، بدأ الأدباء يفكرون في إصدار مجلات إقليمية متخصصة في لون أدبي معين، وكانت الإسكندرية سباقة في هذا المجال، فصدرت على سبيل المثال مجلة متخصصة في الشعر ونقده، هي مجلة "فاروس" التي صدرت عن فرع ثقافة الإسكندرية، وشرفتُ برئاسة تحريرها، مع كل من الشعراء: أحمد محمود مبارك، وعاطف الحداد، ومحمد مصطفى أبو شوارب، ونشرت هذه المجلة قصائد لشعراء العامية، إلى جانب قصائد الفصحى والدراسات الشعرية والأبحاث، واستحدثتْ بابا جديدا بعنوان "شعراء وشوارع" وفيه يُلقى الضوء على خريطة الشارع الذي سمي باسم شاعر ما من شعرائنا القدامى والمعاصرين، مثل شارع أحمد شوقي، وشارع جلال الدين الرومي، وشارع مرسي جميل عزيز، وشارع عباس محمود العقاد، وغيرهم.

ثم توقفت هذه المجلة بعد صدور خمسة أعداد فقط، مع توقف مشروع النشر الإقليمي بعامة في محافظات مصر المختلفة بحجة الدراسة والتطوير.

خارج مصر، صدرت أيضا مجلات شعرية متخصصة، نذكر منها على سبيل المثال، مجلة "مجلة الشعر" في تونس، وهي مجلة فصلية صدرت عام ١٩٨٣ عن وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية، ورأس تحريرها الشاعر نور الدين صمود، وكان أمين تحريرها يوسف رزوقة، وإلى جانب الدراسات والقصائد، هناك انفتاح على شعراء من العالم من خلال الترجمة. يقول نور الدين صمود في افتتاحية العدد الثالث (شتاء ١٩٨٣) على سبيل المثال: "هذا هو العدد الثالث من "مجلة الشعر" بين يديك، وإذا ألقيت نظرة فاحصة على "محتواه" فإنك ستجد أنه، مثل العددين السابقين: نافذة على الشعر العربي، قديمه وحديثه، وتونس جزء من العرب، وعلى الشعر العالمي، والعرب جزء من العالم الفسيح، ولئن شطت المسافات، واختلفت اللغات، فإننا نتمثل إزاء هذه النماذج الشعرية المعربة بقول المتنبي: "فَما تُفهِمُ الحُدّاثَ إلا التَّراجِمُ".

أما في افتتاحية العدد العاشر (في عام ١٩٨٥) فيقول: "مجلة الشعر مازالت منذ عددها الأول تؤمن بأنها حديقة يجب أن تتفتح فيها جميع أنواع الزهور. وللزهور ألوان وروائح مختلفة، ولنترك الحرية للناس في اختيار ما يشاؤون. وإن صلة مجلة الشعر ستظل متينة بالشعر العالمي، لأنها تؤمن بوجوب التلاقح والتواصل ومد الجسور، كما أنها ستكون لها ملفات في كل ما له صلة بالشعر، كما كان لها في السابق ملف عن الشعر السوفياتي، وملف عن الشعر الإسباني، والبقية تأتي".

> **مع الاهتمام بالنشر الإقليمي في محافظات مصر المختلفة من خلال الهيئة العامة لقصور الثقافة، بدأ الأدباء يفكرون في إصدار مجلات إقليمية متخصصة في لون أدبي معين، وكانت الإسكندرية سباقة في هذا المجال**

وقد توقفت هذه المجلة عن الصدور بعد ذلك، ففي زيارة لي إلى تونس عام ٢٠٠٣ سألت عنها، فقيل لي إنها لم تعد تصدر.

إلى جانب ذلك كانت هناك بعض المجلات الثقافية أو الأدبية العامة، تخصص بعض أعدادها للشعر، كما أن هناك بعض الدوريات التي تصدر بصفة غير منتظمة خُصصتْ للشعر، ومثال على ذلك دورية "الشعر" التي أصدرها نادي الطائف الأدبي بالمملكة العربية السعودية على سبيل المثال تحت شعار "كتاب دوري يحوي نماذج من الشعر العربي السعودي الحديث"، وأعده وأشرف عليه: علي حسن العبادي، ومحمد المنصور الشقحاء. وصدر الكتاب الأول في ربيع الأول عام ١٣٩٩ هـ، أي في عام ١٩٧٩ م تقريبا. ولم يحتو إلا على قصائد للشعراء السعوديين فحسب، ولم نقرأ فيه دراسات أو أبحاثاً عن الشعر والشعراء.

خارج الوطن العربي، اهتم بعض الأدباء المهاجرين، بإصدار مجلات شعرية متخصصة أيضا، نذكر منها على سبيل المثال مجلة "الحركة الشعرية" التي يصدرها د. قيصر عفيف في المكسيك، ويعاونه محمد شُريح، وهي مجلة كما جاء في شعارها تُعنى بالشعر الحديث. ويغلب عليها نشر القصائد بجميع أشكالها: التفعيلية، والنثرية، وقليل من العمودية، لعدد كبير من الشعراء العرب، من داخل الوطن العربي وخارجه، إلى جانب اهتمامها أيضا بالمقالات والترجمات. ونظرا لأن المجلة لم تكتب رقم أعدادها على الغلاف، وإنما تكتب التاريخ فقط، فلم نعرف متى كان صدورها، غير أنني لم أسمع عنها سوى في السنتين الأخيرتين فحسب، من الصديق الشاعر العراقي المقيم في ليبيا عذاب الركابي.

هذه بعض الأمثلة من المجلات المتخصصة في نشر الشعر العربي والمترجم، والدراسات الشعرية والنقدية عنه سواء داخل الوطن العربي أو خارجه.

ومن خلال عرضنا السابق، نصل إلى حقيقة أن مجلة "الشعر" المصرية، ومجلة

"الحركة الشعرية" التي تصدر بالعربية في المكسيك، هما المجلتان الوحيدتان الورقيتان اللتان تصدران حاليا .

الفضاءات الشعرية الرقمية

الأمر يختلف بالنسبة للفضاءات الشعرية الإلكترونية أو الرقمية الموجودة حاليا سواء على شبكة الإنترنت، أو من خلال الأقراص المدمجة (C.D) التي تهتم بنشر الشعر العربي، والأبحاث والدراسات المتعلقة به، كما تهتم بإبراز السيرة الذاتية للشاعر ونشر صوره (سواء فوتوغرافية أو لقطات فيديوية)، وأحيانا صوته وهو يلقي قصائده، أو صوت أحد الشعراء أو الفنانين ممن يجيدون إلقاء الشعر، وخاصة بالنسبة للشعراء الراحلين.

وهكذا يستفيد الشعر العربي من عالم التقنيات الجديدة، ومن ثورة الاتصالات والمعلومات.

جهة الشعر

ولعل موقع جهة الشعر ((www.jehat.com الذي يشرف عليه الشاعر البحريني قاسم حداد، يعد من أهم وأكبر المواقع الشعرية العربية على شبكة الإنترنت (وهو يحتوي على أعمال شعرية بلغات أجنبية إلى جانب العربية، منها: الإسبانية، والإنجليزية، والفرنسية، والإيطالية، وغيرها)، وإلى جانب الملفات المتخصصة في جوانب المشهد الشعري العربي (تاريخاً وإبداعا)، هناك ملف مهم بعنوان (الشاعر) ويعد واحداً من بين أهم المصادر التي تحتفي بتجربة الشاعر العربي بصورة أكثر تخصيصاً وشمولاً. وتأتي مواد هذا الملف معتنية بأرشيف كامل للشاعر، يشتمل على كل ما يتسنى توفيره من وثائق أدبية وشخصية تجعل من الملف مرجعاً ومصدراً لمختلف درجات الاهتمام، من الزائر المستكشف، إلى الباحث الجامعي، حتى الشاعر الناقد والدارس.

وهناك خاصية الصوت لقصائد بعض الشعراء من خلال ملف يحتوي على أصوات ٦٣ شاعرا، في ٢٥ لغة، من ٤٨ بلدا، من القارّات الخمس. ومن الشعراء العرب الذين لهم ملفات صوتية في جهة الشعر: أمل دنقل، وأدونيس، وقاسم حداد.

وهناك ملف عن "البيانات الشعرية" التي أسست لحركات شعرية عربية، حيث يقوم الملف برصد تاريخي لأهم النصوص الأدبية والثقافية المتصلة بالشعر، والتي صدرت في أشكال وصيغ مختلفة، طوال القرن العشرين، لتعبر عن الرؤى المتحولة للشعرية العربية، أحياناً كبيانات فردية أو جماعية أو مقدمات أو أسئلة أو مقالات متفرقة. بحيث يمكن للباحث أن يتعرف في هذه النصوص على المستويات والرؤى الشعرية التي مرت بها الشعرية العربية طوال قرن كامل.

وتوجه جهة الشعر نداءها إلى الأصدقاء في استدراك ما يمكن أن يتصل بهذا الملف.

هذه بعض الملامح الأساسية لموقع "جهة الشعر" الذي يعوض نقصا كبيرا في الكثير من المواقع الشعرية الأخرى، بل أنه متصل ببعض المواقع الفردية لعدد من الشعراء العرب والأجانب من أمثال: أحمد فؤاد نجم، وسعدي يوسف، وأمل دنقل، وأحمد مطر، وغازي القصيبي، وعمر الخيام، وجبران خليل جبران، وسعدية مفرّح، وعبد الله الصيخان، ولوركا، وإيفتشينكو، وأوكتافيو باث، وجان آرثر رامبو، ومحيي الدين اللاذقاني، ورفائيل ألبرتو، وغيرهم.

يظل موقع "جهة الشعر" الأقرب إلى مفهوم الفضاء الشعري الكوني، أو المجلة الشعرية الكونية المتخصصة، التي تهتم برصد تحركات الشعر والشعراء، في كل لمسة أو همسة، ومن أجل ذلك كان اهتمام آخر بحركة الفن التشكيلي في الموقع نفسه

ويظل موقع "جهة الشعر" الأقرب إلى مفهوم الفضاء الشعري الكوني، أو المجلة الشعرية الكونية المتخصصة، التي تهتم برصد تحركات الشعر والشعراء، في كل لمسة أو همسة، ومن أجل ذلك كان اهتمام آخر بحركة الفن التشكيلي في الموقع نفسه.

فأي عمل شعري مطبوع على ورق، يستطيع أن يستوعب كل هذا، مهما بلغت ضخامته؟

الموسوعة الشعرية

وهناك الموسوعة الشعرية التي أصدرها المجمع الثقافي بأبوظبي، وتحتوي في آخر إصدار لها على أكثر من مليونين وأربعمائة ألف بيت شعر، وتهدف إلى جمع كل ما قيل من الشعر العربي منذ ما قبل الإسلام وحتى العصر الحديث، على أن يكون الشاعر متوفيا قبل عام ١٩٥٢ (وسيتم لاحقا إضافة دواوين أهم الشعراء الذين توفوا بعد هذا التاريخ).

وقد زُودت هذه الموسوعة الشعرية بالكثير من المزايا والخصائص الفنية والأدبية، وأهمها خدمة "البحث" في نصوص الموسوعة بشقيها "الدواوين الشعرية" و"المجموعات الأدبية"، حيث يتم البحث بطرق متعددة، كالبحث عن الشاعر بأي جزء من اسمه، أو القصيدة بمطالعها وقوافيها أو بحرها، أو البحث عن أي كلمة أو مجموعة كلمات. ومن هذه الخدمات "التقطيع العروضي"، وهي خدمة تمكن المستخدم من الحكم على سلامة أي بيت وتحديد بحره، وكذلك ميزة "الاستماع" إلى مجموعة من القصائد الشهيرة المسجلة بأصوات نخبة من الفنانين والأدباء، بالإضافة إلى جداول إحصائية تدل على توزيع الأبيات والقصائد والبحور الشعرية، وذلك حسب تصانيف مختلفة كالعصور والبلدان وغيرها. كما تتضمن الموسوعة تراجم كل الشعراء المدرجين فيها، وتعريفا تفصيليا للمراجع الأدبية والمعاجم اللغوية.

وقد ضمت هذه الموسوعة التي جاءت

في أسطوانة مدمجة واحدة، ٢,٤٣٩,٥٨٩ بيتا من الشعر موزعة على دواوين ٢٣٠٠ شاعر عربي، بالإضافة إلى ٢٦٥ مرجعا أدبيا تضمها زاوية المكتبة، فضلا عن زاوية المعاجم التي تحوي عشرة معاجم لغوية، تعد أهم معاجم اللغة العربية. مع ملاحظة أن هذه الأسطوانة تباع في مصر بعشرة جنيهات مصرية فقط (أي أقل من دولارين) وأن لها موقعا على شبكة الإنترنت، من الممكن إنزال الموسوعة منه بالمجان.

فأي عمل شعري مطبوع على ورق، يستطيع أن يستوعب كل هذا، مهما بلغت ضخامته؟

موسوعة الشعر العربي

وهناك موسوعة الشعر العربي (www.arabicpoems.com) لصاحبها الشاعر الغنائي د. علي محيلبة التي يستهلها بقوله: "عندما يتحول العالم إلى قرية كبيرة، وتبدو المسافات بين الشعوب قصيرة جدا، يظل احتياجنا إلى الكلمة كبيرة، نحن في حاجة إلى كلمات الحب النابعة من القلوب، والعقول الباحثة عن إسعاد الأجيال القادمة. ولاشك أن الشعر في كل اللغات هو خلاصة الفكر والتجربة، ويسعدني أن يكون هذا الموقع ملتقى لعشاق الكلمة". ويضيف علي محيلبة أن الموقع سينشر قصيدة جديدة كل أسبوع من الأعمال التي تصل لهم، أو الترجمة لأي من القصائد المنشورة بالموقع. ويمكن ربط هذا الموقع بأي موقع آخر دون الرجوع إلى أصحابه.

ويحتوي هذا الموقع على مختارات من شعر الفصحى، وشعر العامية، وشعر الأغنية، فضلا عن تقسيم هذه المختارات إلى: الشعر الجاهلي، والشعر الإسلامي، والشعر العباسي، والشعر الأندلسي، والشعر النبطي، وشعراء الطفولة، بالإضافة إلى تبويب آخر مثل: شعراء وبلدان، والمرأة شاعرة، وشعراء على الطريق. كما أن هناك شاعر الأسبوع، وقصيدة الأسبوع، وبعض القصائد المترجمة للغة الإنجليزية.

وهناك خدمة علم العروض المتوفرة في هذا الموقع، ويقدمها الشاعر محجوب موسى.

معجم البابطين الإلكتروني

أصدرت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، مؤخرا معجمها للشعراء العرب المعاصرين على أسطوانة مدمجة واحدة (بعد أن صدر في ستة مجلدات ورقية فخمة). ويتميز هذا المعجم بأنه عمل موسوعي كامل عن شعراء العربية المعاصرين، فهو يجمع بين دفتيه مادة شعرية ثرية تختص بالشعراء والشاعرات العرب من مختلف الأقطار العربية خلال هذا القرن، وتبعاً لمعايير محددة.

كما يقدم المعجم ملفًا خاصًا لكل شاعر أو شاعرة يوضح سيرته الذاتية وترجمة له، بالإضافة إلى مقتطفات من قصائده وأعماله الفنية.

وتجمع هذه الأسطوانة بداخلها الصفحة الرئيسية للمعجم، والإهداء، ونبذة عن المؤسسة، ونبذة عن الإدارة والإخراج الفني، وافتتاحية المعجم، وقصته، وخطته، وتوطئة نقدية، ودراسات، وإحصائيات، بالإضافة إلى فهارس المعجم، وفهرس الأعلام، وفهرس الشعراء، وفهرس الشواعر، وفهرس الدواوين، وفهرس القصائد عموما، وفهرس القصائد حسب أنواعها، وفهرس الشعراء حسب بلدانهم، وفهرس السنوات والعقود، وفهرس الشعراء الذين أدركتهم الوفاة، ومكتبة صور الشعراء والشواعر،

لعلنا نحتاج إلى الحديث عن الآفاق المستقبلية للنشر الإلكتروني، أو ما بعد النشر الإلكتروني، فمع بداية العصر الرقمي يتضح أن المواطنين الرقميين لا يعنيهم اليوم، بل يريدون أن يعرفوا عن الغد أكثر

بالإضافة إلى خاصية البحث البسيط والبحث المتقدم.

ومرة أخرى أتساءل: أي عمل شعري مطبوع على ورق، يستطيع أن يستوعب كل هذا، مهما بلغت ضخامته؟

المعلقات السبع الإلكترونية

ونختم هذه الجولة بالإشارة إلى أسطوانة مدمجة من روائع الشعر العربي المعلقات السبع، وهي تعرض بصوت الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، إلى جانب النص الشعري مع عرض تراجم لشعراء المعلقات، وإلى موقع شعري يهتم بنشر الشعر النبطي، إلى جانب الشعر الفصيح والمقالات والقصائد، هو "أنهار" (www.anhaar.com) ويشرف عليه الشاعر الكويتي فيحان الصواغ.

إننا في نهاية هذه الجولة مع الفضاءات الشعرية العربية، والمواقع والأسطوانات المتخصصة في الشعر، نؤكد على أن الشعر العربي لا يزال ديوان العرب، ولا يزال يحمل همومهم وأفراحهم وأحزانهم، وبعد أن كان هذا الشعر حبيس الحدود العربية، انفتح على التجارب العالمية، وحدث تمازج بينه وبين الشعر الأجنبي، وأصبح للشعر العربي المعاصر وجود فاعل، من خلال الترجمة ومن خلال مشاركة بعض الشعراء العرب في المهرجانات العالمية، ومن خلال مشاركة بعض القصائد العربية في أنطولوجيا الشعر العالمي، وهو ما نتابعه عن قرب بعض مواقع الشعر العربي على شبكة الإنترنت، مثلما رأينا في موقع "جهة الشعر" على سبيل المثال.

ولعلنا الآن نحتاج إلى الحديث عن الآفاق المستقبلية للنشر الإلكتروني، أو ما بعد النشر الإلكتروني، فمع بداية العصر الرقمي يتضح أن المواطنين الرقميين لا يعنيهم اليوم، بل يريدون أن يعرفوا عن الغد أكثر. ومع ذلك فإنه لا يمكن لأحدث فترات التاريخ الاجتماعي للوسائط أن نتعامل مع الإنترنت بوصفها الذروة، فهي فترة تتميز، كالعادة، بوجود مسارات متعددة.

النشر عن طريق الحذاء

ربما يكون أمر النشر الإلكتروني أكثر إثارة في المستقبل القريب، عن طريق النشر باستخدام الحذاء، وذلك بوضع شريحة إلكترونية أو إلكترون في الحذاء يمكنه نقل معلومات شخصية إلى الآخرين، وكل ما على المرء أن يفعله هو أن يصافح يد شخص آخر، ولأن الجلد بطبيعته مالح وناقل للكهرباء، فمن الممكن لكتاب، أو لسيرة ذاتية أن تنتقل كهربائيا من الحذاء إلى الأيدي، ومن ثم إلى يد الشخص المتعرف عليه، ومن ثم إلى حذائه، وقد يثبت هذا في نهاية الأمر جدواه كطريقة ملائمة لتبادل مكتبات إلكترونية ضخمة مع شخص آخر في الشارع، وفي غضون ثوان قليلة، ومن هنا تأتي أهمية الأحذية التي تدخل حلبة النشر الإلكتروني لأول مرة في حياة البشر، ليتحول الحذاء إلى التعامل مع ذهب الأدمغة، إلى جانب تعامله مع ذهب الأتربة.

انقلاب في طريقة تلقي العلم والمعرفة

ليس هذا فحسب، ولكن توصل العلماء أيضا إلى أنه بإمكان الخلية العصبية أن تطلق وترسل إشارة إلى شريحة سيليكونية، وأن بإمكان هذه الشريحة السيليكونية أن ترسل إشارة أيضا إلى الخلية العصبية، مما يسهل من تبادل المعلومات بين الشريحة السيليكونية والخلية العصبية، وإذا ثبت نجاح هذه الطريقة على الخلايا العصبية البشرية، فإننا سنكون أمام فتح جديد، حيث يمكن للمخ البشري أن يستقبل كل المعارف والخبرات البشرية السابقة والحالية، دون قراءة تقليدية. وسيحدث هذا بلا شك انقلابا بشريا هائلا، بل جذريا، في طريقة تلقي العلم والمعرفة. وفي هذا يقول د. خالص جلبي: "يتم زرع الدماغ برقائق كمبيوترية مدمجة بحيث تتحد النهايات العصبية مع الرقائق الإلكترونية Chips وتتبادل من خلالها الأعصاب والكمبيوتر، المعلومات".

توصل العلماء أيضا إلى أنه بإمكان الخلية العصبية أن تطلق وترسل إشارة إلى شريحة سيليكونية، وأن بإمكان هذه الشريحة السيليكونية أن ترسل إشارة أيضا إلى الخلية العصبية

كما يمكن من خلال وصل مراكز الدماغ العليا بالكمبيوتر، نقل معلومات وذكريات من دماغ أي إنسان إلى أي كمبيوتر، أو إلى إنسان آخر، بما يشبه عملية النسخ الفوتوغرافية.

إن تفريغ المعلومات سوف يعتمد نظاما إلكترونيا، وليس نظاما فيزيائيا قاصرا، فنحن الآن حينما نريد نقل المعلومات لا نزال نركب ظهر الصوت الفيزيائي، أما بهذه الطريقة الجديدة فسيتم نقل المعلومات في لمح البصر، مما يمكن نقل أو تفريغ (أو إنزال) انسكلوبيديا (دائرة معارف) كاملة في دماغ إنسان في دقائق معدودة، تماما مثلما ننسخ القرص المدمج أو القرص المرن (ديسكيت) من الكمبيوتر، أو بما يشبه نقل البيانات من كمبيوتر إلى آخر، ومنه إلى البشر، فيتحقق شيء مذهل أشبه بالإنترنت، ولكن من شبكة عصبية كهربائية بين كمبيوترات العالم وأدمغة البشر أجمعين.

والأمر الذي ربما يشبه روايات الخيال العلمي، يكمن في قدرة العلماء على إنتاج ترانزستورات كمية دقيقة أصغر من الخلية العصبية، مما يمنح الكمبيوتر قدرة على تطوير الخلايا العصبية إلى شبكات عصبية بقوة الشبكات الموجودة في المخ البشري، وعن طريق الثورة البيوجزيئية، يصبح من الممكن استبدال الشبكات العصبية لدماغنا البشري بأخرى مصنّعة مما يعطي البشر في الاتجاه النهائي للبحث العلمي شكلا من أشكال الخلود، ويمنح الفرصة أيضا لنسخ الدماغ البشري خلية خلية. وأعتقد أن هذا هو أقصى ما يطمح إليه العلماء في الوقت الراهن، وما لم يكن يحلم به أبدا الناشرون الإلكترونيون أو الرقميون.

وبنظرة مستقبلية يمكن القول إن كل المعلومات المخزنة حاليا في كل كمبيوترات العالم، قد يمكن في يوم ما تخزينها في مكعب مجسم وحيد، عن طريق تداخل شعاعين ليزريين مع بعضهما، وساعتها ستوجد كل المعارف المكتوبة في العالم في جيب كل تلميذ حول العالم.

هل نعلن وفاة الكتابة؟

وسط هذا المناخ العلمي الخطير والمثير، نتحدث عن مستقبل القراءة والكتابة في عصر المعلومات، حيث يتساءل د. أحمد صالح في كتابه "صدمة الإنترنت وأزمة المثقفين": هل نعلن وفاة الكتابة؟!

وهو لا يتحدث عن موت النص، أو موت المؤلف (على حد تعبير رولان بارت)، بقدر ما يتحدث عن محاضرة أحد باحثي العلوم الاجتماعية في مركز CNRS بباريس، هو دان سبيربير الذي يرى أن الكتابة ليست الطريق الوحيد لإنتاج النصوص المكتوبة، ولكن هناك تقنيات تحويل الخطاب المنطوق إلى نصوص مكتوبة، كما ظهرت تقنيات تحويل النصوص المكتوبة إلى خطاب منطوق. وهنا يتوقع الباحث الفرنسي نهاية نشاط الكتابة، وأيضا نشاط القراءة (التقليدية).

وهنا نلاحظ عودة إلى الشفاهية مرة أخرى التي تأثرت كما رأينا من قبل بانتشار الطباعة.

وتعد السرعة من مزايا تقنيات تحويل الخطاب المنطوق إلى نص له فائدة واضحة، حيث إن هذه الطريقة أسرع عدة مرات من الكتابة اليدوية أو حتى الطباعة التي هي أبطأ من الخطاب المنطوق، ولكن في الوقت نفسه فإن الكتابة باليد تسمح للكاتب بالتعبير عن الفكرة بطريقة غنية وأكثر سيطرة مقارنة بالخطاب المنطوق. فالكاتب يمكن أن يكتب ويصحّح ويعيد الكتابة (سواء على الورقة، أو الصفحة الإلكترونية)،

وفي النهاية يستطيع أن ينتج نصا خاليا من الترددات وحيرة تصليحات الكلام الشفهي.

وعلى كل حال فإن الباحث الفرنسي يُعلن قرب انتهاء عصر القراءة والكتابة، وإمكانية الدخول إلى المعلومات المخزونة بشكل شفهي وسماعي، حيث الحاسبات الناطقة التي تمكننا من استبدال كل اللغة المنطوقة باللغة المكتوبة (الباء تدخل على المتروك الذي هو اللغة المكتوبة).

ويمضي الباحث الفرنسي في تأملاته قائلا: سنكون قادرين على تخزين واسترجاع المعلومات ببساطة من خلال النطق والاستماع، والنظر إلى الرسومات، وليس في النصوص.

وإذا أثبتت تقنيات تحويل الخطاب المنطوق إلى نص مكتوب فعاليتها ومناسبتها، فقد ينتهي ذلك بالناس إلى ترك نشاط الكتابة جملة بدون أن يقرروا عمل ذلك، أو حتى يلاحظوا أنهم فعلوا ذلك.

أما تحويل النص إلى خطاب منطوق، ففكرته تقوم على أن أحد الأشخاص عنده نص مكتوب يُقرأ له، بدلا من أن يقرأه هو بنفسه. كما هي الحال مع بعض الناس الذين يستعملون أشخاصا يملون عليهم ولا يكتبون بأنفسهم، أو إذا كان عندهم نصوص تقرأ لهم من قبل قرّاء مستأجرين (أو كما نرى مع العُميان، وفاقدي البصر).

ولعلنا نلاحظ انتشار المكائن أو الأجهزة الناطقة الآن في العالم، مثل رسائل الرد الآلي بالهاتف (وهو ما سوف يُعمم بعد ذلك، ولكن من خلال عرض النصوص على الشاشة لتُقرأ آليا، وهو موجود حاليا من خلال بعض المواقع، وبعض الأقراص المدمجة الناطقة).

إن التحولات من اللفائف إلى المخطوطة إلى الإلكترون حيث يتوقع في العقود القادمة احتمال تعايش ليس بالضرورة أن يكون سلميا بين شكلي الكتاب (المطبوع، والإلكتروني) وبين الأنماط الثلاثة للكتابة وإرسال النصوص: وهي الكتابة المخطوطة باليد، والنصوص المطبوعة، والنصوص الإلكترونية يتطلب منا أن نفكر في الطرق الجديدة التي ستبنى بها حقول المعرفة، ومعرفة قيود القراءة أو الشروط التي يجب توفيرها لقراءة الكتاب الإلكتروني، والنصوص الإلكترونية، والتي منها الصور والأصوات والنصوص المرتبطة إلكترونيا (الهايبر تكست) بطريقة لا خطية. لقد اعتبرت الروابط والوصلات هي المفتاح في هذا العالم النصي غير المحدود، حيث يمكن تفتيت الوحدات النصية، ثم ضمها معا.

مكتبة الإسكندرية والذاكرة الرقمية

وهناك رأي آخر يرى دمج نظام اللفافة بنظام المخطوطة والكتاب المطبوع، لبناء النظام الإلكتروني، حيث يتم إعطاء النصوص الإلكترونية أصالة القديم، وهو ما يحاولون إقامته في مكتبة الإسكندرية لتحويل كل النصوص الموجودة التي لم تنشأ بالحاسبات إلى الصيغة الإلكترونية حتى لا تتعرض للدمار. وهذه إحدى المهام الضرورية للمكتبات اليوم أن تجمع وتحمي وتفهرس كل النصوص التي كتبت في الماضي، ليسهل الوصول إليها. ومن ثم يكون دور المكتبات في العصر الإلكتروني أو العصر الرقمي، هو حماية الميراث المكتوب والإبداع الثقافي والجمالي.

إن المفكر الفرنسي روجر تشارتير يذهب في حديثه عن حماية حقوق المؤلف الأخلاقية والاقتصادية بوجوب تحالف الناشر مع المؤلف للحصول عليها. وهذا التحالف من المحتمل أن يؤدي إلى تحويل عميق في العالم الإلكتروني حيث ستتضاعف كفاءة الأنظمة الأمنية الإلكترونية التي تستهدف حماية الكتب الإلكترونية وقواعد البيانات.

وإذا كان كتاب "رؤى مستقبلية كيف سيغير العلم من حياتنا في القرن الواحد والعشرين" لمؤلفه عالم الفيزياء الأمريكي ميتشيو كاكو (ترجمة سعد الدين خرفان) يتحدث عن مصير البشرية خلال القرن الواحد والعشرين من خلال ثورات ثلاث هي: ثورة الكمبيوتر، والثورة البيوجزيئية، وثورة الكم، وأنه سيكون في قدرة العلماء إنتاج ترانزستورات كمية دقيقة أصغر من الخلية العصبية، مما يمنح الكمبيوتر قدرة على تطوير الخلايا العصبية إلى شبكات عصبية بقوة الشبكات الموجودة في المخ البشري، وعن طريق الثورة البيوجزيئية، يصبح من الممكن استبدال الشبكات العصبية لدماغنا البشري بأخرى مصنّعة، كما ذكرنا من قبل، فإن المفكر الأمريكي راي كورزويل يرى أن التعلم سيتم بشكل واسع عن طريق زراعة وغرز البيانات في الشبكة العصبية المتوفرة في الإنسان التي ستستخدم لتحسين الذاكرة والفهم والإدراك، ووقتها يستطيع الإنسان أيضا تحميل وتنزيل المعرفة مباشرة، مما يؤدي إلى الربط بين نيل المعرفة وبلوغها، ومجموعة الارتباطات والتراكيب (الإلكترونية أو السيليكونية).

* كاتب من مصر

المصادر والمراجع:

١- التاريخ الاجتماعي للوسائط: من غوتنبرج إلى الإنترنت. آسا بريغز، وبيتر بورك. ت: مصطفى محمد قاسم. الكويت: عالم المعرفة ٣١٥.

٢- الثقافة العربية وعصر المعلومات. د. نبيل علي. الكويت: عالم المعرفة ٢٦٥.

٣- المعلوماتية بعد الإنترنت طريق المستقبل. بيل جيتس. ت: عبد السلام رضوان. الكويت: عالم المعرفة ٢٣١.

٤- ثورة الأنفوميديا: الوسائط المعلوماتية وكيف تغير عالمنا وحياتك. فرانك كيلش. ت: حسام الدين زكريا. الكويت: عالم المعرفة ٢٥٣.

٥- رؤى مستقبلية كيف سيغير العلم حياتنا في القرن الواحد والعشرين. ميتشيو كاكو. ت: سعد الدين خرفان. الكويت: عالم المعرفة ٢٧٠.

٦- صدمة الإنترنت وأزمة المثقفين. د. أحمد صالح. القاهرة: كتاب الهلال ٦٥٥.

٧- المجلات والمواقع والأسطوانات المدمجة الوارد ذكرها في البحث.

رمز الشاعر في المسرح المغربي

مـواقف مـركـبـة في رؤيـة مـركـبـة

د. عبدالرحمن بن زيدان *

حول معنى حضور الشاعر في المسرح

لا يعني وجود رمز الشاعر في المسرح المغربي سوى فعل توليد الدلالة الجديدة للمعنى الجديد في الحضور الجديد لهذا الرمز، وذلك حين يخرج هذا الشاعر من سياقاته التاريخية ليدخل في سياقات أخرى تخضع لقوانين كتابة درامية تساعد على تطويع البنية التراجيدية مع متطلبات الرؤية واللغة والتجديد في أساليب التعامل مع التراث.

وتوظيف الرمز في المسرح يأخذ أكثر من قراءة، ويخضع لأكثر من تأويل وأكثر من أشكال تقبل أو تلق، ذلك أن القصدية من اختيار الرمز، تعني إعادة تكوينه تكوينا جديدا وفق هيئة غير موجودة إلا بوجود الكتابة الدرامية. ويعني هذا أيضا، أن القصدية تعني تجديد جغرافية الرمز في خارطته الجديدة وهو ما جعل كتاب المسرح في المغرب يلجأون إلى تثوير رمزهم بمعناه الجديد، ويلجأون إلى إعطائه صوتا محملا بتاريخية الرؤية التراجيدية للعالم وللذات وللسؤال الأنطلوجي المحمل بسؤال الكينونة.

كل هؤلاء المسرحيين المغاربة استحضروا الشاعر في كتابة مسرحياتهم، ورسموا آفاق الدراما بمسير الكتابة الأدبية، وأحضروا الشاعر في البنية الدرامية بشكل ينم عنه عنوان النصوص المسرحية

وإذا كان الرمز في المسرح المغربي متعددا على كثير من المصادر التاريخية والأدبية والصوفية والأسطورية أيضا، فما ذلك إلا بهدف تنويع خرائط الكتابة، وتنويع أعمارها وتشكيل تدفقاتها ورسم مسارب مسيرها وضمن باقة التعدد التي تخترق صمت الموجود في الكتابة الاتباعية نجد حضور الشاعر في كثير من المسرحيات المغربية، وقد اكتسب هيئة جديدة في بنية مرنة تساعده على الحياة فيها، ويساعد هذه البنية كي تتشكل وفق اشتغال آليات المتخيل الذي يولدها، ومن بين الكتاب الدراميين الذين نهلوا من رمز الشاعر العربي، نجد عبد الله شقرون، علال الهاشمي الخياري، عبد الكريم برشيد، محمد مسكين، أحمد الطيب العلج، المسكيني الصغير، محمد حسن الجندي، حسن الطريبق، أحمد العراقي، وسعيد الصديقي.

كل هؤلاء المسرحيين المغاربة استحضروا الشاعر في كتابة مسرحياتهم، ورسموا آفاق الدراما بمسير الكتابة الأدبية، وأحضروا الشاعر في البنية الدرامية بشكل ينم عنه عنوان النصوص المسرحية، فالشاعر عند بعض هؤلاء المسرحيين لا يخرج من دائرة السيرة الذاتية لهذا الشاعر، لأن الكاتب الدرامي يحافظ على حياة هذا الشاعر كما هي، ويحافظ على الأحداث، ويقدم الشخصيات كما هي كأنه يكتب تاريخ الشاعر شعرا "مؤدرما"، وهو ما قدمه



شقرون

علال الهاشمي الخياري في مسرحيته "ربة شاعر" التي تتحدث عن العلاقة العشقية بين ابن زيدون وولادة بنت المستكفي، وتتحدث بخطابات عاطفية تميل إلى الكتابة الرومانسية ببنيتها الكلاسيكية. وجعل المرجعية الأندلسية إطارا معرفيا لكتابة رمز ابن زيدون في فصول ومشاهد هذا النص.

وهناك استحضار آخر للشاعر في الكتابة المسرحية المعتمدة على الرمز، والمتمثلة في مصدر الشعر الجاهلي، أو العباسي، واختيار نماذج من رموزه، مثل عنترة بن شداد وقيس بن الملوح وعروة بن الورد، وأبي نواس، وابن الرومي، وهو ما فعله عبد الكريم برشيد حين كتب بهؤلاء الشعراء مسرحية "عنترة في المرايا المكسرة" و" امرؤ القيس في باريس"، و" ليالي المتنبي" برؤية صوفية ترمز إلى تحولات النفس البشرية أمام غزو الحمى لهذه الذات، وكتب مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح "، وهذه مسرحيات ليست شعرية لأنها نثر بعيد عن المجازات والصور الشعرية التي ربما قد تسقط هذا العمل في الغنائية وتبعده عن الدرامية.

وهناك استحضار آخر لرمز الشاعر والمتمثل في المصدر الصوفي، وقد استعان المسرحيون المغاربة بأحوال المتصوفة ومقاماتهم وزهدهم وإعراضهم عن الحياة لكتابة نصوص تكسر مرايا الواقع كي تكتب بشظايا هذه المرايا واقعا جديدا يخترق الصمت، ويطيح بأقنعة الزيف، وهذا ما جعل المسكيني الصغير في تجربته يستحضر الحلاج كشخصية متصوفة تمثل رمز المثقف الذي قادته ثقافته إلى حتفه، أو أنها عجلت بامحائه، وهذا التصوف الحاضر في مسرحية الصغير"الحلاج يموت مرتين " عكس ما فعله الصديقي حين وظف رمز الشاعر الشعبي في "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب".

وعلى المستوى البصري قدم المؤلف عبدالله شقرون للتلفزة المغربية مجموعة من التمثيليات التي أخرجها سنة ١٩٧٨، وقدم أيضا سلسلة تحت عنوان، "الشعراء وشعرهم" قدمها باللغة العربية الفصيحة، وقدم خلاصة هذه التجربة البصرية في كتاب يحمل عنوان "شعراء على مسرح التلفزيون"، ومن المسرحيات التي قدمها كما يقول في كتابه "حياة في المسرح":

١. مسرحية "جوهرة" حول قصة الملك الأندلسي الشاعر المعتمد ابن عباد وفاتنته الجارية "جوهرة" وحضور الشاعر الجوال أبي بكر ابن لبانة.

٢. مسرحية "الشاعر المفتون"، عن قصة الشاعر المغربي أحمد بن شعيب الجنائي، ومالكة لبه"صبح"، وما أصابه من الجنون الشعري إثر وفاتها.

٣. مسرحية بن الخطيب.وهل في الدنيا ابن الخطيب سوى لسان الدين؟ إنها مواقف من حياة الوزير الشاعر والمؤلف، والعالم، والسياسي لسان الدين بن الخطيب وما قاساه من المؤامرات والدسائس التي طوقته في الأندلس والمغرب.

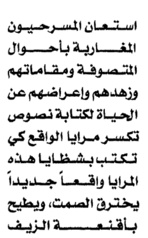
٤. مسرحية "رحلة شاعر"، إنها قصة مثيرة من حياة الشاعر المغربي، الشريف محمد بن الطيب العلمي، ومطاردة الديون إياه وقلة ذات يده، وهجرته من فاس إلى تطوان أيام كان الشعر يوزن بميزان محبة الأصدقاء ووفاء الخلان.

٥. مسرحية الحراق حول شاعر تطوان وفقيهها الصوفي الكبير الشيخ محمد الحراق الذي ترك ثروة في الشعر الصوفي لا تقدر بثمن.

فهذه المسرحيات استلزمت إعدادا جادا ومعدات مناسبة من الأزياء والمناظر التاريخية والتلاحين الموسيقية والغنائية الأصلية، وهذا ما تغلبنا عليه في سنة ١٩٧٨ لأن المهمة لم تكن يسيرة في خضم عسر إمكانيات هذه التفزة إذ ذاك(١).

ونجد أيضا توظيف رمز الشاعر المغربي في العرض المغربي الذي قدمه محمد حسن الجندي حين استحضر شخصية شاعر الحمراء محمد بن إبراهيم ليقدم سيرة حياته بكل تفاصيلها وسخريتها من الأقدار، ومن السياسيين ومن الأقرباء والبعيدين، فكيف إذن تم إعطاء مساحة تتيح





محـمـد الجندي



عبد الكريم برشيد

استعان المسرحيون المغاربة بأحوال المتصوفة ومقاماتهم وزهدهم وإعراضهم عن الحياة لكتابة نصوص تكسر مرايا الواقع كي تكتب بشظايا هذه المرايا واقعاً جديداً يخترق الصمت، ويطيح بأقنعة الزيف

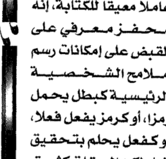
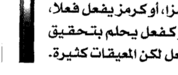
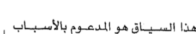
للشاعر الحضور الرمزي في المسرح المغربي؟

رمز الشاعر ودلالته في النص المسرحي المغربي

يمكن التعرف على تنوع دلالات رمز الشاعر في النص المسرحي المغربي بالعودة إلى جل النصوص التي شكلت هيئتها بهذا الرمز، وأنعشت نص الحوارات بكلام الشاعر أو بكلام الواقع أو بصورة الوجود، والشاعر هنا قد يتخذ صورته الجديدة في نص جديد لا يعاني من محدودية الرؤية، ولا يحد من نظرته في الرمز المنغلق على نفسه، قراءة هذه النصوص لا تعني إلا ما يقوله زمن السرد فيما حول هذا الرمز، وما يحكيه، وما يقوله، وما يتصارع فيه وحوله في موقعه في البنية الدرامية وعلاقاته الممكنة أو المستحيلة مع الشخوص والشخصيات التي تعيش معه زمن السرد كفاعلة في زمن الأحداث أو منفعلة بتنامي هذه الأحداث.

والقارئ الذكي لهذا الزمن السردي يستطيع أن يحيل هذا الرمز على زمنه الجديد، ويقرأه بدلالاته العميقة فيه، ويستجلي رؤيته الناطقة أو الصامتة في كلامه، وسييسر أو يسهل عملية تصنيف هذه المسرحيات، تصنيفا إجرائيا فقط يمكنه أن يضع كل رمز تحت بقعة ضوء يستجلي بها هيئته وشكل وجوده في هذا الزمن السردي، ويصنف داخل هذا الزمن السردي مكونات الرمز ودلالاته، مما سيجعل القراءة ممكنة ضمن التراكم المسرحي المغربي الموجود، ويقرأ الجزء ضمن قراءة الكل لاستخراج خصوصيات التجربة التي تختص بها الكتابة المسرحية كدراما توظف الشاعر.

من هنا تجعلنا هذه العملية التصنيفية الإجرائية لهذه النصوص، نقف عند دلالات التوظيف الرمزي للشاعر في المسرح المغربي بوصف هذا التوظيف يدخل ضمن الرمز الذي يكتب جنونه، ويدخل ضمن كل جنون ينكتب بواقع الكاتب، ويتشكل برؤيته للذات وللموضوع. والتصنيف الذي نقدمه في

الشاعر عامل مساعد في التخييل والإبداع وليس عاملا معيقا للكتابة، إنه محفز معرفي على القبض على إمكانات رسم ملامح الشخصية الرئيسية كبطل يحمل رمزا، أو كرمز يفعل فعلا، أو كفعل يحلم بتحقيق فعل لكن المعيقات كثيرة.

هذا السياق هو المدعوم بالأسباب التالية:

١. يكون وراء لجوء الشاعر الدرامي إلى رمز الشاعر أسباب تحفزه على تبني الحمولة الفكرية والرمزية لهذا الشاعر، حيث يمكنها أن تتطابق مع رؤيته الخاصة، أو تخدم هذه الرؤية وتوضحها وتعمق الدلالات التي يريد الكاتب الدرامي بلورتها في فعل الكتابة.

٢. الشاعر عامل مساعد في التخييل والإبداع وليس عاملا معيقا للكتابة، إنه محفز معرفي على القبض على إمكانات رسم ملامح الشخصية الرئيسية كبطل يحمل رمزا، أو كرمز يفعل فعلا، أو كفعل يحلم بتحقيق فعل لكن المعيقات كثيرة. وهذا ما يجعله يعيش موزعا بين المعلن عنه والخفي والممكن والمحال، أو يكون موزعا بين الحضور والنجاح بالقوة، أو موزعا بين الغياب والفشل بالفعل. يظهر هذا في المسرحيات التي يتجاوب فيها كاتب الدراما مع رمزه المختار، وفي نموذج علال الهاشمي الخياري، وكتابات عبد الله شقرون وكتابات علي الصقلي والطيب الصديقي والطيب العلمي، ما يقدم صورة هذا التوزع بين فعلين متناقضين يتأسس بهما الرمز، أو أن الرمز يلغى لعدم وجود إمكانيات تقويه.



بن زيدان

إن الكتابة بالرمز، وتوليد الرمز الجديد معناه، هي كتابة لا تعتمد على الإتباع، ولكنها تعتمد على الإبداع، تمسرح الموجود، وتبحث لكتابتها عن عمق مفقود في الزمن الموجود بهذا الرمز، ويقدم عبد الكريم برشيد صورة هذا الشاعر في مسرحيات تعتمد على وضع معان جديدة للشاعر في السياق الدرامي.

الشاعر العربي في مسرح عبد الكريم برشيد

هناك كتابات مسرحية مغربية عاشت حرقة زمانها، واكتوت بنار الهزات العنيفة التي أطاحت بالعروش الورقية التي كانت تكلل مجدها بالأكاذيب والشعارات التي كانت تتنفس كل لحظة بالكذب والرياء والتنازل عن المشروع القومي، وعبد الكريم برشيد عندما استحضر شخصية الشاعر في مسرحه كان يكتب معنى هذه الهزات، وكان يستشعر قوة السقوط التراجيدي لهذه العروش الورقية التي بنت أحلامها على إيديولوجية مغشوشة، فكتب مسرحياته اعتمادا على خلفيات تاريخية حولها إلى كتابة درامية معاصرة.

فهزيمة حزيران ١٩٦٧ جعلته يستحضر شخصية "عنترة" الذي ملأ ببطولاته وانتصاراته الذاكرة الشعبية بالقوة وبالإقبال والادبار، وبالكر والفر، وكان يدعوها كي تتحرر من عبودية كانت تسلبه كما تسلبهم إنسانيته ويحرر عبوديته من العنصرية القاتلة، وكانت تقيد حريته، فاختار الإنعتاق بالقوة واختار أن يكون مهر حبيبته عبلة خياليا لا تحد قيمته كنوز ولا وفرة الإبل والهجن والأساور الذهبية.

لكن إذا كانت السيرة العنترية قد ملأت الساحات في المدن العربية العتيقة بهذه البطولات مع حكواتيين كانوا يسردون هذه السيرة، ويشخصون أحداثها، وإذا كانوا يتفننون في ترويج هذه البطولة، فإن هذه المعاني والوظائف بهذا الحكي المتداول، لم تعد بنفس القصص عند عبد الكريم برشيد لأنه غيرها بعد صدمة الأمة العربية بهزيمة ٦٧ بوصفها كانت هزيمة أنظمة وهزيمة إيديولوجيات مغشوشة، وكانت اندحار أوثان سياسية كانت تصنع مجدها بفقاعات تنفجر بنسيم عابر. وقد اختار برشيد رمز الشاعر "عنترة" ليقدمه إنسانا عاديا مريضا بالسل، لا يملك إلا سيفا خشبيا لا يقوى على مقاومة المرض، ولا يستطيع أن يدحر علته الداخلية، فكيف يدمر أعداءه في الخارج ويهزمهم. إن هذه الشخصية الدرامية تمتلك كل مقومات البطل التراجيدي الذي لا يحقق البطولات، ولكنه يعيش الإنهزامات في الذات، في المجتمع، ويعاني من مرارة الهزيمة العسكرية، ويعيش دوخة الصراع الحضاري، ويقاسي من مرارة المواجهة الدموية بين الذات العربية والعدو الصهيوني، من هنا فخاصيات هذا البطل التراجيدي في هذه المسرحية:

❖ أنه شاعر بدون بطولة.

❖ أنه شاعر لم تعد بينه وبين زمنه الجاهلي أية علاقة.

❖ أنه ينتمي إلى زمن الكاتب وتاريخه ومعاناته.

❖ أن رمزه في هذا النص أنه شاعر لا يقول الشعر ولكنه يقول واقعا.

إن عبد الكريم برشيد حين اختار عنترة بن شداد العبسي، فإن كان مقتنعا أن بطله في رمز الشاعر عنترة في النص المسرحي لا يمت بأية صلة إلى الشاعر الجاهلي، وهو ما جعل حطابه في هذا النص يتوخى تفكيك الأسطورة حول هذا البطل، ليبني حقيقة هذا البطل، ويجعل من هذا النص المسرحي غضبا يشجب واقعا أكثر مرارة، لأنه الواقع الذي قاد إلى الهزيمة، وقاد الكتابة في النص الدرامي إلى أن تعري ما تخفيه الأصباغ والتزويقات والتمييقات التي تخفي الخلل في الزمن العربي.

أما في مسرحية "امرؤ القيس في باريس" فيتحدث عبد الكريم برشيد عن زمن البترول الذي نقل المجتمعات الخليجية من زمن الفقر والعوز والفاقة إلى زمن الثراء المطلق، ووضعها في زمن الحضارة الاستهلاكية التي تيسر اقتناء البعيد والغالي والنفيس والصعب، هذا البترول الذي فتح شهية الشركات الاحتكارية كي تستثمر في دول الخليج، وتقسم المجتمع العربي إلى طبقة ثرية وصلت بثرائها إلى حد التخمة، وطبقات فقيرة وصل بها الفقر إلى حد العدم. وقد صدم هذا الواقع المادي التاريخي

في مسرحية "امرؤ القيس في باريس" فيتحدث عبد الكريم برشيد عن زمن البترول الذي نقل المجتمعات الخليجية من زمن الفقر والعوز والفاقة إلى زمن الثراء المطلق، ووضعها في زمن الحضارة الاستهلاكية التي تيسر اقتناء البعيد والغالي والنفيس والصعب

برشيد فكتب مسرحية "امرؤ القيس في باريس"، واختار لها بنية درامية شكسبيرية من مسرحية هاملت ليضع هذا الشاعر الجاهلي في زمن غير زمانه، ويضعه في عقلية غير عقليته الجاهلية، ويضعه في مدينة ليست هي مدينته، وليست هي كل المدن العربية، فكانت باريس الأضواء والحرية والجمال والاختلاف مختبر الكتابة الاحتفالية في هذه المسرحية حين صار الشاعر موجودا في كل المتناقضات يستحضر الزمن الجاهلي بموازاة مع الزمن المعاصر. وبين مفارقات هذين الزمنين كان برشيد يسخر مما آل إليه هذا البطل في علاقته بالدين وعلاقته بالثراء، بالعمال العرب في المنفى، وبالجنس ومع بنات حاييم، ثم مع كنزة الشحادة، ثم مع الإسباني بابلو، ثم مع تابعه عامر الأعور، ثم مع أبيه الذي قتلته الشيخوخة ولم يقتله جنده الذين قيل عنهم إنهم انقلبوا عليه، فتساءل برشيد عن أي منقلب سينقلبون بعد أن وضع هذه الشخصية أمام مصيرها الأسود، ووضع باقي الشخوص أمام مصائرها ذات المذاق الحنظلي.

لقد كانت كتابة هذه المسرحية برمز الشاعر امرئ القيس دراما احتفالية تكتب عن الحاضر برمز شاعر لم يحضر إلا اسمه وبعض أسماء القبائل، أما باقي مكونات النص، فكانت مستمدة من المعيش والمقلق والمضني الذي تولد من وعثاء السفر بين جمر الواقع وصهد الأحلام، ورمضاء المتعة الهاربة.

وعن دراما المبدع في الزمن العربي اختار برشيد سياقات أخرى غير سياقات الواقع، ولجأ إلى أعماق النفس الإنسانية ليكشف بخطابات نص "ليالي المتنبي" عن الذات وعن المحجوب برمز الشاعر المتنبي الذي لم يعد المتنبي كما هو في كتب التاريخ، ولكنه صار المتنبي المعاصر كما هو في المتخيل الدرامي عند عبد الكريم برشيد.

ومسرحية "ليالي المتنبي" بطقوسية الكتابة فيها، لا تستحضر السيرة الخاصة للشاعر المتنبي، ولا تقدم الأحداث الكبرى ولا الصغرى في



عصره، ولا تبني دلالاتها من دلالات زمن الشاعر، بل تختار الليالي كمدخل للكتابة عن ذاته وهي تعاني من الحمى التي أفاضت عذابات الذات وهمومها وجروحها الدفينة، حتى أن العلاقة بين الذات والحمى، صارت هي مقياس المكابدة والتجربة الصوفية التي سرد فيها المؤلف مقامات "الأحوال"، وهي تنقل صورة المقامات، وتنتقل من حال إلى أحوال في هذه الليالي، فبالحمى أراد الكاتب أن يجعل المتنبي من السالكين الواصلين بالحمى وهو يتشوق إلى المشاهدة والمكاشفة، بل إن حرقة الحمى عنده تعادلها حرقة العشق الإلهي وعشق رؤية الله. وقد أسعف الكاتب في شحن خطابات النص بدلالات جديدة في هذه الحالات، المعجم الصوفي للمتصوفين، الذين عاش بهم تجربة كتابة مسرحية " ليالي المتنبي" وتوزع زمن الحمى على لياليه الثلاث: "ليلة الاتصال"، و"ليلة الترحال" و"ليلة الانفصال".

وبين الحمى في الشاعر، وبين المتنبي والكتابة والكاتب نفسه، يريد الكاتب عبد الكريم برشيد الوصول إلى صفاء روحي ترقى فيه النفس الإنسانية بالتربية الروحية وتصل إلى كل أنواع المجاهدات والرياضات الروحية، لتعرض عن الدنيا، وتنأى بها عن الزخرف والرياء، وتزهد في شهواتها، وتخرج من قيود الجسد للوصول إلى الحقيقة.

بهذه الليالي، كان المتنبي يرحل بعيدا عن جسده، ويسافر في جسد الزمن المطلق ليصل به هذيانه إلى الزمن المحدد في أيامه المحمومة بصهد وبسعير الخطر المرضي، من هنا يكون التصوف معاناة في النص، وتكون المرأة تجميدا لبلاغة هذه الحمى وهي ترافق أزمنة الترحال والخيال والأوهام والبعد والقرب مع شخصيات تحمل أسماء دالة لمواطنين دالين على شكوى المتنبي من الليل.

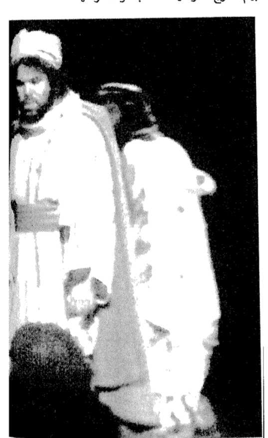
ولفهم هذه المسرحية لا بد من فهم لياليها، وفهم ليلة الاتصال، وفهم حديث الذات والوباء والكشف عن السكر بغير مدام، وقراءة لحظات من بنات الدهر، وتأويل ما تحمله الحمى كزائرة ليس بها حياء، وكيف وصلت إليه وإلى جسده من الزحام، ويمكن كذلك قراءة ليلة الترحال، للتعرف على درجات استراحة المحموم، والتعرف على حالاته في العراء بلا زاد ولا ماء، والدخول إلى أعماقه لملامسة ضجيج الحياة في السوق في الرأس المحموم، والتعرف أيضا على رمز المرأة في هذه الليالي، والتي يعدها الكاتب امرأة بحجم لغز يقربه من أوهام في سوق الكرام، وتدنيه من حياة وموت المتنبي. والسؤال الذي يطرحه عن الحياة، هل هي الدنيا أم هي الحمى؟ كم من سؤاله تتدفق لحظات للصحو بعد الهذيان، وتتدفق الأسئلة عن ظلام الليل والرحيل في سكونه، ودهشة الغريب بين الغرباء، وحديث الحمل بالمراسلة، والفرق بين شاعر يعاني وإنسان لا يوجد فيه نبض يعاني. إن برشيد في هذا النص يبحث عن يوم جديد من عمر جديد، ولهذا نجد النفري حاضرا في كل هذه الحالات، ونجد محيي الدين بن العربي، ونجد الحلاج، ونجد التصوف وقد صار مؤدرما في "ليالي المتنبي" كمسرحية الجماعة: نحن الحروف الملوعة.

كان المتنبي يرحل بعيداً عن جسده، ويسافر في جسد الزمن المطلق ليصل به هذيانه إلى الزمن المحدد في أيامه المحمومة بصهد وبسعير الخطر المرضي، من هنا يكون التصوف معاناة في النص

في هذه المسرحية يفقد المتنبي شعوره بذاتيته، ويسعى إلى تمزيق حجاب الوهم، ويريد أن يعرف المعرفة الحقيقية التي هي معرفة الداخل والباطن وجوهره، لأن الشعور الباطني عنده سبيل للتماهي مع المطلق، وسبيل إلى إدراك الحقائق الماورائية في الوجود، معرفة يريد لها أن تتيح له بعد ذلك تحقيق ذاته، وتحقيق نوع من الكشف والشعور بالبقاء والفناء في الذات الإلهية. وهو ما وجدنا له تجريبا في مسرحيات أخرى نهلت من معين التصوف، لكتابة الزمن الجديد بالمرجع الواقعي بالأحداث المعاصرة.

رمز الشاعر في المرجع الواقعي

و من الشعر الجاهلي يحضر رمز شاعر آخر في كتابة أخرى لأحمد العراقي الذي كتب مسرحية تحت عنوان "عروة يحضر زمانه ويأتي"، وهذا الرمز لشاعر من كوكبة الشعراء الصعاليك المعروفين بقيمهم وأخلاقهم الخاصة القائمة على الإيثار والكرم والتضحية من أجل المستضعفين والفقراء، هؤلاء الصعاليك الذين تمردوا على أعراف القبيلة فنبذتهم القبيلة وطردتهم وألقت بهم خارج أعرافها فاستبدلوا أعرافها



بقيمهم الخاصة، وقطعوا الطريق من أجل المال حبا في ترجمة أعرافهم إلى قيم تخدم الناس والمحتاجين. وفي هذه المسرحية يختصر أحمد العراقي المسافة بين الزمن الجاهلي بهذه القيم والزمن الحاضر، ويربط البنية الدرامية في هذا النص بالبنية الإجتماعية التي ينتمي إليها، ويستحضر بعض الرموز الدينية في هذا النص، ويركّب بين رمز الشاعر الجاهلي بهذه الرموز والواقع، وعلى المستوى التقني يركب بين الأحداث في تركيبين اثنين، التركيب الأول يقدم بعد حديث الجماعة في الاستهلال موضوع الطفل الذي يبحث عن ظله، وثيمة الشاعر عروة بن الورد الذي يرهن سيفه، ثم الحدث الذي عنونه الكاتب بـ" أخذوا من الشاعر جاريته"، أما التركيب الثاني فهناك رمز سالومي التي تطلب رأس القديس، ثم البقرات العجاف والسنابل اليابسة.

و في هذه المسرحية يصير عروة رمزا لواقع معيش تعبر عنه الجماعة ويتحدث كل من الطيب، الأستاذ، سالومي، زهرة، التاجر، العجوز، مرجان، عروة، الشاعر، كبير التجار، شيخ القبيلة، السمسار... وتبرز أشكال حضور الجماعة والشاعر في هذا التركيب كالتالي:

(الجماعة: نحن الحروف الملغومة،
أزهرنا على ضفاف بدء الخليقة
للمنا الأطراف
استجمعنا الدم
المموه بالزعفران
بالصمغ بالأرجوان
الشاعر: أنا الحرف الملغوم
أنفض عني وشي أوراق الخريف
المضمخة بالكافور
لأعلق الأقمصة الداخلية
المخطوطة بالحليب
بالليمون بالشفرة
الجماعة: نحن الحروف الملغومة
نغادر منافي الصحف الصفراء
نلحق العجز القدري.
لنهجر معاقل الحبو
في شعاب الجذب
لنهدي لكم زهرة برية
كفها جسر الزمن
وعيناها خيمة الأرض(٢)

هذه الأصوات هي المدخل الحقيقي لفهم هذه المسرحية التي تمثل عوالم التوفيق والتركيب بين الواقع وبين رمز الشاعر الجاهلي وسالومي، والبقرات العجاف للحديث عن الزمن المعاصر.

الشاعر في بساطات الطيب الصديقي وفي التصوف

أما الطيب الصديقي فقد نقل رمز الشاعر إلى مسرحه الاستعراضي من خلال تجربتين اثنتين، التجربة الأولى هي"ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" اعتمادا على ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب المتصوف المغربي الشعبي الذي كانت تجري الحكمة متدفقة على لسانه، وعاش أزمنة ضعف الدولة المغربية فتحدث عن السياسة وعن الدين والتصوف والمرأة والصراعات والضعف في الجماعة والوهن في الفرد، وجاء الصديقي في مسرحية "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" لينقل حرقة هذا المتصوف إلى المسرحية ليركب فيهما هذه الرباعيات.

وشخصية المجذوب في العرض المسرحي لا تحيل على الجذب الصوفي، أو الحضرة الصوفية، أو الجذبة في معناها المكابد، بل تحيل على مضامين التركيب المسرحي الذي قام به الصديقي لأشعار هذا الشاعر، والمتمثلة في السيرة الشعبية لهذا الرمز، وفي هذه المسرحية ظل الرمز شعبويا لشاعر شعبوي لم يستطع النص أن ينفذ إلى أقطار الخفايا التي تسكن هذا الناسك المتعبد والمتصوف المتفرد والمتأمل



المتوحد بشعبيته.

أما التجربة الثانية فهي مسرحية "أبو نواس" وفيها توخى سعيد الصديقي مع الطيب الصديقي أن يقدما الشاعر أبا نواس في "بساط ترفيهي" كشاعر خليع ماجن معروف بزيغه وانحرافه الذي قاده في آخر حياته إلى رعشة الوجود ورعشة السؤال ورعشة الندم، فكان رمزه في مسرحية "أبو نواس" ناطقا بهذه الرعشات التي أفاضها سعيد الصديقي رقة وعذوبة في كلام بكلامه كمؤلف في كلام أبي نواس. وفي هذا النص التركيبي يحظر أبو العتاهية والشاعر بن إبراهيم، ويحضر جحا وهارون الرشيد ومسرور السياف وجعفر البرمكي وشهرزاد والفقهاء. ويحضر رمز شاعر آخر في مسرحية أخرى هي "جنان الشيبة " التي تم فيها مسرحة أشعار بن هانئ في أربعة تركيبات.ويستحضر أيضا الفقيه المراكشي محمد بن سعيد الصديقي، صاحب كتاب"إيقاظ السريرة في تاريخ الصويرة" ليتحدث عن عيوب قرض الشعر وعيوب الشاعر.

ويحضر التصوف في التجربة المسرحية المغربية في مسرحيات أحضرت عمر الخيام والحلاج والمجدوب كرموز لهذا التصوف فقد كتب محمد أزيزني مسرحية "مأساة عمر الخيام " وكتب المسكين الصغير "رجل اسمه الحلاج" وكتب أيضا مسرحية "عودة عمر الخيام إلى المدينة المنسية"، وفي مسرحية "رجل اسمه الحلاج" يعمد المسكيني الصغير إلى إحضار متصوف من القرن الثاني إلى القرن العشرين في شخص الشهيد الحسين بن منصور الملقب بالحلاج، معتمدا في ذلك على كتب التاريخ ليغير ما كتبه التاريخ، ومعتمد أيضا على "الطواسين " لبناء الحوارات، ويستحضر كل الشخصيات التي رافقت الحلاج من زمن الخروج من الحضرة إلى خروج الموعودة، إلى الوقوف عند البوابة، إلى فدية من أجل الخزينة، إلى معرض الأزياء الجديد، إلى المعركة التي يحضر فيها رمز الجنرال كرمز عصري أمام رمز تراثي هو المقتدر بالله، ثم هناك المحاكمة التي يلجأ فيها الكاتب إلى التصوير الكاريكاتوري لجماعة غرب العقبة وهي ترتدي أعراف ديوك ملونة فوق رأسها، وهناك صورة حزب القبة وحزب الجبهة، ثم ليلة بين الزنزانتين. وفي كل مسارات هذا النص يحضر الخطاب السياسي الذي يسيس الحلاج وفق قناعات المسكيني الصغير، فتقف خطابات النص موقفا صريحا من الظلم الذي لا يشافي، ولهذا يقول الحلاج في النص الجديد:

(ها قد تبرأ الجسد المغرور من لساني
وانضج فاكهتي صهد المكنون
من يريد منكم خمرة تكره القوارير والخوابي
أيها العاشقون انسجوا من شعر اللحية
كسوة جديدة
أرموا جبة الذل
اصنعوا من عظام هذا الجسد رماح منكم ونبالكم الحامية
أنا سفينة ما يخشى الماء والغرق
أنا طعام من يحرر يديه ولسانه
أيها الناس لا تصالحوا الكفر القرمزي
لا تمنحوه بيتا تحت عمائمكم(٣)

تريد هذه المسرحية بخطاباتها أن تؤكد على أن الحلاج يبقى رمزا لكل الأزمنة، لقد جلد، وصلب، وأحرق، لكن دمه يعود فوارا بالحقيقة والشهادة والاستشهاد، إنه موجود دائما ولا يموت، لأنه موجود في حشاشة كل مثقف ينذر نفسه دفاعا عن قيم أمته، وما الإشارة إلى حرب الخليج الثانية، واستهداف العراق بالحصار والتقتيل والتهديد والوعيد الموجه إلى الوطن العربي سوى المعنى العميق لهذا النص الصوفي الذي استلهم المفهوم الصوفي الذي صار دلالة لامعة في حضور هذه الشخصية في الحضرة وفي الذكر وفي المحاكمة.

المعتمد بن عباد رمز لأفول شمس الإسلام في الأندلس، ورمز لصراع الطوائف وللتحالفات والبيع والشراء والتنازل الأكبر عن ثوابت الأمة العربية لمن يدفع أكثر

رمز الشاعر في مواقف مركبة

ومن بين الشخصيات التاريخية التي أحضرتها الإبداعية الدرامية المغربية اعتمادا على تاريخ الغرب الإسلامي في الأندلس نجد الشاعر المعتمد بن عباد الذي انتهى به قدره إلى سجن أغمات، فبعد النعيم وليالي الأنس والراحة والسمر انتقل إلى مكان مغلق به أعطى يوسف بن تاشفين درسا لكل من يريد أن يخون أمانة الأمة العربية الإسلامية. والمعتمد بن عباد رمز لأفول شمس الإسلام في الأندلس، ورمز لصراع الطوائف وللتحالفات والبيع والشراء والتنازل الأكبر عن ثوابت الأمة العربية لمن يدفع أكثر، وقد اتخذ الشاعر المسرحي حسن الشريف الطريبق من المعتمد بن عباد مادة درامية لكتابة مسرحية عنونها بـ"مأساة المعتمد"، وهي تدخل ضمن رباعياته المسرحية ذات التوجه التاريخي، منها: مسرحية "وادي المخازن"، الأمواج والقراصنة "كسلية" و"مأساة المعتمد"، ومحاور الكتابة لهذه المأساة تدور حول نقاط أساسية كان الطريبق يقترب بها من جوهر الصراع ليفضح الغرب المتآمر على الأمة الإسلامية، وهذا ما نجده في المستويات التالية:

١. التآمر على العالم الإسلامي مستمر دائم باختلاف الأزمنة والأمكنة.

٢. الكشف عن أدوات التآمر على

المعتمد بن عباد.

٣. أن المعتمد بن عباد ضحية تآمر خفي وظاهر وليس ضحية طيشه ونزواته.

ويبني حسن الطريبق خطاب النص المسرحي بكثير من الخطابات التي تتراوح ما بين المعرفة الحقيقية للتاريخ وما بين المتخيل المسرحي الذي لون الشخصية المأساوية بألوان التحولات التي طالت عصره، وكسرت شوكته وأهانت أنفته وجرحت كبريائه. ودنست الروح والحمية الدينية، وحالت دون الدفاع عن مقومات الشخصية العربية الإسلامية، وهي الحالات التي قدمتها مأساة حاكم عربي مسلم هو المعتمد بن عباد رمز المأساة، وقدمها رمز الحاكم المسلم الذي أطال عمر الإسلام في الأندلس قرونا طويلة.

بمثابة خاتمة:

هذه التجارب المسرحية المغربية وهي تتعامل مع مادة تاريخية تريد أن تجسد فعلا مسرحيا يجعل المادة التاريخية والتصوف إما أن تقدم كما هي، وإما أن تقدم بشكل غريب عن سياقات وشكل وجودها الاجتماعي والنفسي، وهذا يؤكد أن التعامل مع رمز الشاعر في المسرح المغربي اتخذ في البنية المسرحية المناحي التالية:

❖ منحى كتابة تاريخية كما هو الشأن عند حسن الطريبق حين بنى بالشعر العمودي هذه المادة، وكذلك الطيب الصديقي الذي قدم شخصية تاريخية بشعرها وليس بشعر مكتوب لها.

❖ منحى تجريب المزج ما بين الكتابة الدرامية والترنيمات الصوفية والصفاء الروحي والترقي بالنفس الإنسانية أخلاقيا حيث تصبح الإشارة والعبارة وسيلة للتعبير عن الأعراض الكامنة في نفسية المبدع، هذا نجده مع تجربة عبد الكريم برشيد الذي تعامل مع الشاعر "امرؤ القيس" الباحث عن كيفية استرداد ملك أبيه الضائع والذي وضعه الكاتب في باريس، ثم ابن الرومي الشاعر المتطير الذي وضعه في مدينة مراكش في مدن الصفيح، ثم الشاعر المتنبي الذي وضع في مدينة الحمى المجازية التي بها أراد كشف أحوال النفس الممزقة، فكانت هذه الحمى وسيلة إلى المعرفة والدراية خصوصا في مسرحية ليالي المتنبي، وهذه كلها تجارب جربت توظيف الرمز لتكليم واقع فقد فيه كل مبدع شعوره وذاتيته فأراد أن يمزق بالكتابة المسرحية الجديدة حجاب الوهم بمتخيل درامي صار فيه الشاعر وسيلة كشف لواقع يختبئ وراء الواقع.

❖ منحى مسرحة الديوان الشعري للشاعر المغربي وهو ما قام به المخرج محمد حسن الجندي حين أبدع في تقديم عرض مسرحي عن شاعر الحمراء بن إبراهيم.

❖ منحى توطيد العلاقة بين الدراما والتصوف إلى حد الاندماج الكلي، فيها يصبح التصوف قناعا يتستر وراءه الكاتب الدرامي للتعبير بألفاظ التصوف عن الواقع، وقصدية اختيار هذه الألفاظ ونقل كل ما يكتنفها إلى المسرح ونقل غموضها إلى عتمات النص وحواراته للتحفيز على التفكير في الواقع، والتحفيز على إعمال التأويل والتحليل لكل مضامين النص المكتوب.

وفي انفتاح المسرح المغربي على التراث المغربي، نجد كتابا ومخرجين عملوا على استحضار فن الملحون في الكتابة الدرامية، من بينهم الطيب الصديقي، وعبد السلام الشرايبي وعبد المجيد فنيش، وتوجهوا باهتمامهم إلى هذا الموروث الشعبي إلى أركاح المسرح، فمن الحراز، إلى خصام الباهيات، إلى سيدي عبد القادر العلمي، إلى الجيلالي متيرد، إلى بن سليمان، والهدف من هذا الاستحضار هو تطويع المادة التراثية الملحونة في الكتابة الدرامية، وإظهار مظاهر الفرجة والاحتفال في هذا الشعر.

إن حضور الشاعر في النص المسرحي المغربي، سواء أكان من عيون الشعر العربي أو من المغربي أو من فن الملحون، لا يعني سوى أن تجريب الكتابة الدرامية بهذا الحضور يأخذ ثقافته من الثقافة العربية وأصولها، وهذه إحدى الجوانب المضيئة في تاريخ المسرح المغربي الحديث.

حضور الشاعر في النص المسرحي المغربي، سواء أكان من عيون الشعر العربي أو من المغربي أو من فن الملحون، لا يعني سوى أن تجريب الكتابة الدرامية بهذا الحضور يأخذ ثقافته من الثقافة العربية وأصولها

* ناقد من المغرب

المراجع

١. عبد الله شقرون: حياة في المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى يناير ١٩٧٩، ص ٤٦١.

٢. أحمد العراقي: عروة يخضر زمانه ويأتي، دار الستوكي للنشر ١٩٨٢ ص١٢-١٣.

٣. المسكيني الصغير: رجل اسمه الحلاج، المسرح الثالث، منشورات مركز المسرح الثالث للأبحاث والدراسات الدرامية، الطبعة الأولى، ١٩٩٦ الدار البيضاء، ص ٣٨.

شعر

قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ طَرْفُكْ

• بسّــــام علواني *

أُفُقٌ

ينزُّ منَ الغبارِ،
وشارعٌ لا ينتهي فيهِ الشحوبُ
رمى رصيفَ اللغوِ، واستلقى على
كتفي
لا ترحلي - قدميَّ - في وحلِ النُّعاسِ
على مراعي الصحوِ فلتقفي

مَنْ منكما

نصبَ الجدارَ أمامَ أسئلتي:
حادي الضبابِ إلى دمي،
أمْ قاتلُ الغاياتِ في رئتي..؟

مرآةُ شعري

قدْ أضاعتها اللغاتُ،
ووزَّعتها في شغافِ الأغنيةْ
منْ وقتِها: صوتي صدىً للغيمِ،
أشواقي قطوفٌ دانيةْ

أنا

لمْ أَبُحْ بالأرضِ
حتى تعتلي جسدي السماءْ
أنا ما زرعتُ الغيمَ في قلبي
لِتشربَني الكرومُ،
ويصطفيني الأنبياءْ
كلُّ الذي كوَّنْتُهُ في عالمي
حرفينِ منْ: حاءٍ، وباءْ

منْ مهجتي

عــرجَ الهــديلُ إلى فــضــاءِ
النص
وافتعلَ القصيدةْ
وعلى ارتخــاءِ الحلم زورقَ
بَوْحِهُ،
ثمَّ استوى نايا، وأطلقَهُ نشيدَهْ

نامتْ

على أهدابِ نافذتي الغيومْ
فحلمتُ أني مرتعٌ للشعرِ
تلثمُني خرافُ العشقِ فجراً
ثمَّ يسرقُني المساءُ
لكيْ تُراقصَني النجومْ
بيني وبينكَ
- أيُّها النهرُ المشاكسُ - ضفَّتانِ،
وسُنبلة
سمكُ الغوايةِ في فمي،
وعلى رحيلِ الماءِ وهجُ الأسئلة

جِدارُ

صمتي لا يُناسبُها المكانْ
قد عتَّقتْها الريحُ، والفوضى
إذنْ: اشربْ مزيجكَ يا زمانْ

أنتَ الذي

فطمَ الجَمالُ لبانَهُ
فاغرورقتْ عيناهُ منْ أسفٍ عليهِ
لا تبتئسْ، وافتحْ فؤادكَ للرُّؤى
هلْ يبكِ منْ كانَ الجلالُ لديهِ..؟



قلمٌ
تزوّجَ محبرةً
هامتْ بهِ حينَ المخاضِ،
فأنجبتْ
نصّيْنِ للنبعِ الحزينِ،
وللبراري قُبَّرةْ

المجلسُ
الآنَ انعقدْ
فغداً ستنتخبُ الخُرافةْ
هُرِعَتْ إلى التصويتِ
آلافُ النعمْ
في طيِّها أصداءُ لاءاتِ المخافةْ

البحرُ
يشربُ منْ فُراتي مرّتيْنْ
عندَ امتشاقِ لُهاثِهِ خلفَ الصّهيلِ،
و حينَ ينفُثُ شاطئاً في كل " عيْنْ

عسسُ
البيانِ أقمنَ
في جسدي النزيفْ
فغدتْ فصولُ العمرِ
محرقةً لأشعارِ الخريفْ

يخضورُ
عمري لا يفارقهُ اليباسْ
مذْ راودتْ حُلمي كوابيسُ النُّعاسْ

أسفي
على بابٍ يخاصرُهُ الصدأ
منْ ألفِ جوعٍ لمْ يُحاورْهُ الكلأْ

مُتعفّنٌ
هذا الجدارُ
و لا يملُّ الانتظارْ
منذُ احتواهُ السّقفُ
يملؤهُ الحنينُ
إلى معانقةِ الجدارْ

أنا متعبٌ
فحمُولتي لا تنتهي
منْ قبلِ أنْ أحيا
يُكَبِلُني النهي

عيناي
ترصدُ في الأزقّةِ
ما تُخلِّفُهُ التّميمةْ
فتلمُّ في أكياسِها
قصصاً وأشباحاً رميمةْ

متأملٌ
طيفَ الكلامِ بُعيدَ تمزيقِ اللقاءْ
في مقلتي كأسُ الحبورِ؛
على فمي جسدُ البكاءْ

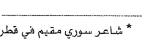
لكَ أنْ
تثورَ بنبعِكَ الغافي
على قممِ المهابةْ
ولكَ الطرائدُ والفرائدُ
والغناءُ المستعانُ على الكآبةْ
إلا التدهورُ فهو لي آليتُ أنْ أبقى إهابةْ

ولأنّني
أخشى الحديثَ عنِ الكراسي
ألقيتُ في بحرِ الخنوعِ
جميعَ أشباهِ المراسي

الشارعُ
المفضي إلى بيتِ الحقيقةْ
صلبتْهُ حراسُ المتاهةِ
قبلَ أنْ يبتلَّ ريقهْ

قالوا:
إلهُ الصمتِ
يمنحُكَ السّلامْ
فنهضتُ منْ جسدي،
وأعلنتُ الحِمامْ
وعلى الرصيفِ
تركتُ أحلامي
يُحاورُها الضجيجْ
فوجدتُ أنّي قِبلةٌ للقهرِ
يسكنُها النَّزيفُ،
يؤمُّها منْ كل " جدْبٍ
ألفُ منسي " حجيجْ

سرّحتُ
في مرمى الخيالِ
جدائلَ النص " العصي "
على الكتابةْ
فدخلتُ مشدوهاً إلى حرمِ اللغاتِ
مدجّجاً بالبوحِ، تأسرُني الكآبةْ



* شاعر سوري مقيم في قطر

شعر

أحــزان ماجــنة

• سلوى السـعـيـد *

هل تقولُ القصيدةُ هذا الجَوى؟
كم أبوحُ لها؟
كم أفضفضُ هَمّي على صَدرها؟
كم أبوسُ يديها؟
تحدّثُ عنك حديثَ الهوى،
رُبَّ قلبٍ صبًا
ناحلَ الشّوقِ
لو شافَ طيفكَ
لو مرجَحتهُ الرّياحُ،
تعالقَ طيشُ الرياح
طواها على حُلمهِ وانطوى!
رُبَّ قلبٍ يُحدثُ نارَ الحشا
كم يعدُّ الخساراتِ والفقدَ
يحكي حكايتهُ "القرمطيةَ"
للغيمِ يمطرُ
للنّهرِ ينفرُ
يا شقوةَ العمرِ
هل أفرشُ الوردَ
عرضَ السماواتِ والأرضِ
أم أفرشُ الدمعَ
حتى إذا ما ظمِئتَ روى!
يا ترى هل نعودُ كما كان في البدءِ
آدمُ حواءُ
كي يخصفَ الحبُّ أوراقهُ
فوقَ عُري الفراقِ
لنهبطَ في جنةِ الحبِ
نهبطُ فيها سوى؟
يا رفيقَ الليالي الملاحْ
يا هبوبَ النّوارسِ
إذ راعَها الموجُ



واهتاجَ صوتُ الرياحْ
يا مرارةَ صُبارنا المستباحْ
اين تمضي إذا
سرمدَ الليلُ عتمكَ
أو ماتَ ديكُ الصباحْ؟
لا تسلْ أين راحَ النّدامى
ومن كسَّرَ الدَّنَّ
ثم استراحْ؟
تقصفُ العُمرَ
أحزانُكَ الماجناتْ
ذكرياتٌ لها ذِكرياتْ
كم بكيتُ عليكَ الليالي
تُثرثرُ في صدريَ الموجعاتْ
لا الحبيبةُ ترفلُ
بالغُنجِ والمُغرياتْ
لا حريرُ القميصِ يَميسَ
إذا غازَلتْها يداكْ
لا خُطاكَ على الأرضِ
تنهَرُ أشواقَها
لا خُطاكْ
لا النساءُ قلبنَ الفناجين
يقرأنَ حظّاً معاكْ.
يا رياحُ اخفقي
يا غُيومُ امطري
يا صحارى ازهِري
كي يُعودكِ
هذا الملاكْ
في مهب " العذاباتِ
في مكمنِ الخوفِ
يأتي وسيماً نحيلا
على ذبحةِ القلبِ
روحاً نزيلا

وضيءَ الأسى
باهرَ الحزنِ
ما قالها الآهُ
حتى تقولا ..
أنا من كتبتُ القوافي إليه
قصيداً قصيدا
وأغلقتُ قلبي عليه
ليَرتَعَ بالحب " طفلاً وحيدا
أذوبُ له سُكراً في عَصيرِ الهوى
كلّما أفرغَ الكاسَ
يظمأ حتى أزيدا
يُراقصني
يلهثُ الوردُ في وجنتيّ
يصدحُ الهمسُ والرقصُ
حتى كلال الأغاني
وحتى نُعاسُ المساءِ على مُقلتيّ
ساحرُ خارقُ السّحرِ
ناغى طيوري
شدا نايُ قلبي
ونامتْ طيُورُ السّماءِ
على راحتيّ
أين هذا الذي
ضاعَ مني مَضى؟
زافِراً جمرَهُ
في عُروقِ الغضى.
لا النّداءُ السّخينُ
ولا بحّةُ الحُزنِ
إلا سراباً سرى
ليتَ هذا العذابَ
لهُ أعينٌ فترى !

* شاعرة أردنية مقيمة في أمريكا

شعر

غيابَة القمر

• منير محمد خلف *

ما عادت الأيامُ تنفعُنا،
ولا اللحظاتُ تُورقُ
في ربوعِ وجوهِنا عنباً وتينا

ما عادت الكلماتُ
توقِظُ من رجولتنا
فحولتَنا التي اختبأتْ
وراء ستار مرحلةٍ
تجرّدُنا ثيابَ كلامِنا،
وطفولةُ الأحلامِ من أحلامِنا!!

ما عادت الأقمارُ
تحملُ في حقائبها
دفاتِرَنا التي كانت ترتـ بُنا،
وتمنحنا الفواكهَ والسّكينَةْ.

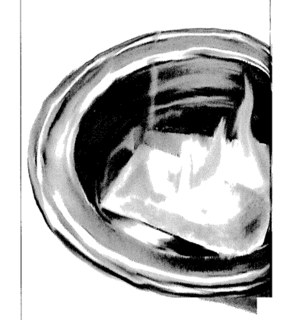
يا نارُ!
مزّقنا الحنينُ إلى جداولهِ
وعفَّرَنا الهواءُ
بجرحِهِ المخزونِ في ملحِ المدينَةْ.

لكأنّني آتي إليكِ
بلا لقاءٍ،
أستحمُّ بظل صوتكِ
حاملاً طُرُقَ الوجعْ.

كلّ الطيورِ
تغادرُ الكلماتِ
بعد صباحِ وجهكِ
يا خيولاً من نهاياتِ اللقاءِ المر
سافرْ واجتمعْ!!

وأنا المبعَثرُ
بين ظلّي وانكساري،
أشتهي فرحاً وناراً،
أرتدي صوتي





الذي في لونِه
حزنُ البجعْ

من عادتي
أنْ أخسرَ الأشياءَ في قلبي،
وأرسمَها
على ورقِ الغيابْ.

من عادتي
أن أدفنَ الأسماءَ في قلمي،
وأمنحَها مفاتيحَ السرابْ.

من عادتي
أنْ أطلقَ الأحلامَ
كي أبني لها وطنَ الصباحِ؛
تجيئني الأحلامُ
حاملةً خرابي،
واكتشافاتِ الغروبِ

وصمتَ بابْ.

من عادتي
أن أقطفَ الأقمارَ
قبل نضوجها،
أو بعدما يأتي هبوب غيابها،
وأفسرَ الأيّامَ
حسْبَ دقائقِ الوجعِ المحاصَرِ
بالتشرّدِ والعذابْ.
أمشي كنهرٍ
لملمَ الأقمارَ تحت لحافِهِ
وأرادَ أن يخفي انحناءَةَ عشقِهِ،
وطفولةَ الفرحِ البعيدِ
لكي يسلمَ صوتَهُ
لحبيبةٍ ظلّتْ تُحاصرُهُ،
تخيّطُ نوافذَ الفجرِ المهرَّبِ
كي تُخبّـ ـئَ عمرَهُ
وهواءَهُ المحفورَ
في عُنُقِ الخرابْ.
يا ظلَّنا المخبوءَ..
لا تخرجْ إلينا!
مثلما خرجتْ يَديْ
من قاعِ روحي،
وهي لا تدري القراءَةَ والحسابْ.

جئنا
لكي نحمي وداعتَنا
وحزنَ جباهِنا،
جئنا
نُخبئُ كالصغارِ بلادَنا،
ونلفّها تحت الثيابْ.

ما زلتُ أنتظرُ الْتفاتةَ حزنِها
يا حزنَها المولود بين حرائقِ الذكرى
أتعلمُ أنَّكَ اليومَ
ابتدأتَ نهايةً مذبوحةً
وأتيْتَ تحلُمُ بالإيابْ...؟!!

متورِّطٌ
في الحُلْمِ والكلماتِ،
يا كلَّ الذين تعلَّقوا بجراحِنا..!
يا كلَّ مَنْ كانوا هنا..!
يا بعضَ مَنْ منَّا!
تكسَّرتِ الرِّياحُ على حقولِ كلامهم،
وتبخّروا،
متورِّطين
ومهملينْ
مثلي ومثل الماءِ في ثغْرِ اليبابْ.

غابَ القمرُ
منه ابتدا فرحي القتيلِ كلامَهُ،
وتطايرتْ خصلاتُ ضحكتِهِ..
وغنَّى...
ثمَّ أسكنَهُ الرحيلُ
فسيحَ طيَّاتِ الغيابْ.

خلُّوا يديهِ على يديَّ
فإنَّهُ شفةٌ
تلمُّ ورودَها،
وأنا الذي
ألِفَ القصائدَ
في اغترابْ.



* شاعر سوري

شعر

قصائد اليقظة

• أحمد الخطيب *

(١)

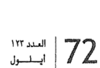
«مرثاة النهر»

لم أرثِ النهرَ
ولم تمسك مرثاةُ النهرِ
منازلَ ريحي.
كان ورائي غيم
مكتظ بالماء، ولا
يبرح مثواي.
ولهذا أنزلتُ النورسَ
عن قوس ضريحي.
هدهدني
وأنا مسلوب
من يمناي
لا أملك إلا
مرثاة النهر
وبعضَ رياح
والضالع في الورد
سماء لمديحي!!
لم يرث النهرُ دم العاشق
إذ نام بعيداً في طين الحب
ولم يفلت من قبضة روحي.

(٢)

«قمر المشتهى»

اطلبي ما تشائين
قمر المشتهى
والعناقيد إذ يُبرم الشهدُ
فيها سماء الحنين
اطلبي ما تشائين
سيدة الوقت
هذا دمي لا يموتُ
وليس له
أن يسفَّ التراب الحزين
اطلبي سلسبيل الخطى
ذات لؤم
ونام
على وردة الياسمين





ولا حاجة لسؤال الأنين.

(٢)

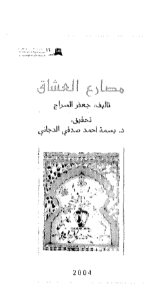
«ومرآتنا جامعة»

نحو بيت من الجنة الضائعة
راح يمشي الفؤاد
وما كَنّ حتى رأى
نخلة وادعة.
قرب نهر تدلّى من القوس
أزرق

حُلمٌ أن تكوني معي
هنا في مداري
وأن تطلبي حومة الشعر
يوماً، وأن تشتهي
جنة الأولين.
شقيّان نحن
ولم تنتم الاغنيات
لهذا الذي رسمهُ باسمهِ
في بلادي
كنتُ في الحب
أوصل حبل الثرى
- قبل ليل من الفضة المشتهاة-
بجرح يسيل كما الريش
من طائر في الرماد
لأصعد نحوك
إذ أنت في آخر العمر
تمشين وحدك
لا حارس في غياب الطيور

والماء حلّتهُ الساطعة.
في التراب الذي من عجاج الخيول
أقام لنا لؤلؤاً
فاض منه السؤال عن الجنة
الضائعة.
يا نواسيُّ
إن الحوانيت اكثر مما يظن الفتى
حين يُبلى بكأس الردى
يا نواسيّ جُد بالظلال على
قوسها
ان شمساً تداركها الخوف
تدنو من السجدة السابعة!
نحو بيت من الجنة الضائعة
راح يحبو السدى
... هكذا
سيطر الموت
في لعبة الشائعة.
كان في ساحل النهر
نهر تدلى من القوس
ازرق
لكنه في الحنين الى
سيرة الخمرة الرائعة
فاض بالموج، حتى
طغى الماء في القارعة.
لم ننل غيمةً
كل شيء هنا
ساكنٌ في الغموض
ومرآتنا جامعة!!

* شاعر من الأردن



درس العشق في زمن الحرب

* د. مهند مبيضين *

هل كان الإسلام بعيداً عن السلو بمعناه الروحي؟ أم انه سمح به وفق محددات؟ وهل يمكن للمسجد أن يكون ناقلاً للمعرفة - أي معرفة - غير الوعظ والحديث عن العبادات؟ بالتأكيد نعم، فما كان حادثاً قبل ألف عام يؤكد ان تجربة الإسلام في سياق الفعل المعرفي هي أفضل مما نحن عليه اليوم.

مبتدأ الحديث في الاجابة عن تلك الأسئلة، كلمات قالها عاشق يوما ما ولا تزال تصدح في زماننا مغناة ومنها:

لما أناخوا قبيل الصبح عيرهم
وحمّلوها فسارت بالهدى الإبل
وقلبت من خلال السجف ناظرها
ترنوا إلي ودمع العين منهمل
وودعت ببنان عقدُها عنمٌ
ناديت لا حملت رجلاك يا جمل
ويلي من البين ماذا حلّ بي وبها
يا نازح الدار حلَّ البينُ وارتحلوا
يا راحل العيس عرج كي أودعها
يا راحل العيس في ترحالك الأجل
إني على العهد لم انقض مودتكم
فليت شعري وطال العهد ما فعلوا؟

كان ما سبق من قول لشاب وصف أن دخل ديراً ومكث فيه وقد فارقته حبيبته ذات يوم، وهو في الوصف شاب مكحول العين حسن الوجه مرجل الشعر، انشد ما سبق في لوعة الغياب لمحبوبته، التي عانى من فراقها الكثير ووجدها صاحب كتاب مصارع العشاق جديرة بأن يضمنها لكتابه. إنها مدخل في اغتراب المعشوقة، تتجاوز الوقوف على الطلل، وتنأى بالنفس عن الوصف للجسد، وتحل وتهيم في الغياب الموجع الذي اكتوى به العاشق، ومن يطالع الكتاب يجد قصصاً مليئة بهذا اللون من العذاب.

المؤلف والكتاب

ابان نهاية القرن الخامس الهجري، وتحديدا بين السنوات الممتدة بين عامي ٤١٩-٥٠٠ للهجرة عاش في بغداد المحدث والحافظ جعفر بن احمد بن الحسن السراج الذي اشتهر في المشرق الاسلامي كونه صاحب علم واسع في الفقه الاسلامي وانه احد محبي العلم والادب، ولكن هذا الشيخ الذي اتسع اهتمامه وعلمه في مختلف الحقول، كاد ان يكون مجرد اثر لولا كتابه الشهير "مصارع العشاق".

وعنوان الكتاب دال على محتواه، فهو يحدث القارئ عن اخبار ونوادر اهل العشق في زمن كانت البلاد الاسلامية عرضة فيه لخطر الغزوى الخارجي الفرنجي الذي انتهى بسقوط القدس عام ٤٩٢ هـ اي قبل وفاة المؤلف بثمان سنوات.

اشاد معظم كتّاب التراجم بشخصية السراج، وعدّوه من الاذكياء في مجتمعهم، اما الحديث الذي يجب ان يقود اليه مثل هذا المؤلف، فيمكن ابتداؤه بجملة من الاسئلة منها، ما موقع ادب العشاق في التراث الحضاري الاسلامي؟ وهل كانت لظروف العصر ان تحول دون هذا الادب؟ واين ومتى وكيف جاء تصنيف مثل هذا الكاتب؟

ان العصر الذي وضع فيه الكتاب هو العصر العباسي، ولكنه في المرحلة الاخيرة التي كانت تشهد ظروفاً سياسية ساخنة مليئة بالخصومات والخلافات، والقرن الذي عاش فيه المؤلف مليء بالاحداث الصاخبة سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وزاخر بالتقلبات.

اوضح السراج الغاية من كتابه مصارع العشاق الذي اراد فيه ان يجمع نوادر وقصصاً، ولكنه بنفس الوقت يحمل رسالة اخلاقية هادفة عبر توظيف قصص العشق لتكون في خدمة العقيدة، وقد اشار باحثون عرب محدثون الى اهمية استخدام القصص في استنهاض قيم دينية فيها من الوفاء والعفة الشيء الكثير.

تناول الكتاب قصص العشاق بقالب ادبي، وهو ليس الاول من نوعه في هذا الباب فهناك كتب ومصنفات عدة منها كتاب طوق الحمامة لابن حزم وكتاب الزهرة لابن داوود، ولكن ميزة كتاب مصارع العشاق في انه ذو اثر مباشر اكثر من الكتب التي تلته أو سبقته.

يقدم جعفر السراج نفسه في هذا الكتاب كعاشق عفيف كتوم، ولذا حرص على نشر العفاف ودعا العشاق الى ممارسة العفة بشكل واضح، وطالب بكتمان العشق للارتقاء للشهادة، والكتاب زاخر بالحكايات التي يرويها المؤلف باسلوب ادبي رشيق ولها دلالاتها في المجتمع الذي انتشرت به، ويلاحظ على بعض الحكايات ان ابطال القصص فيها من غير المسلمين.

السؤال: اين كان جعفر السراج يلقي دروسه في العشق؟

لعل الاجابة تبدو غريبة شيئا، ففي زمن الحروب والتهديدات الخارجية، واهمها غزو الفرنجة للقدس، كان السراج يتخذ من احد مساجد بغداد مكانا لالقاء دروسه ومنها نوادر وقصص العشاق، كان المسجد

المكان الذي احتضن بث مصارع العشاق في حلقة علمية.

كان المسجد آنذاك مكانا لا يقتصر على خطب الدين ودروسه، بقدر ما كان يعد ملتقى للدراسين والباحثين، فاستوعب المسجد حديث العشق واسرار الوجد كما استوجب حديث الفقه وهذا ما يؤكد ان ذاك العصر اكثر رقابة مما نحن عليه اليوم في مساجدنا التي اقتصرت على بث خطاب الوعد والوعيد والتكفير.

درس العشق

يبدأ درس العشق في باب تعريف اصل العشق وما ذكر فيه، فيسرد المؤلف جملة من التعريفات، ومما يرويه ان الخليفة المأمون سأل يحيى بن اكثم التميمي: ما العشق؟ فقال هو سوانح تسنح للمرء فيهيم بها قلبه وتؤثرها نفسه، فقال ثمامةالنميري: اسكت يا يحيى، العشق جليس ممتع وأليف مؤنس وصاحب ملك مسالكه لطيفة ومذاهبه غامضة واحكامه جائزة، ملك الابدان وارواحها والقلوب وخواطرها والعيون ونواظرها والعقول واراءها واعطى عنان طاعتها وقود تصرفها، توارى عن الابصار مدخله وعمي في القلوب مسلكه، فقال له المأمون احسنت والله، وامر له بألف دينار.

ليس في الخبر عن العشق جمال المعنى وحسب هنا، انما الجمال ايضا في ان يجلس خليفة لحديث مثل هذا ويذهب العطايا لمن يأتي بأفضل تعريف عن العشق.

وثمة تعاريف اخرى للعشق، ومنها ان احدهم سأل ما العشق فأجاب آخر: الجنون والذل وهو داء اهل الظرف، وهناك من قال: لو كان إليّ من الامر بشيء ما عذبت العشاق لأن ذنوبهم ذنوب اضطرار لا ذنوب اختيار.

وهناك من عرف العشق بأنه غلبة الهوى وملكة النفوس، وهناك من يحيل العفة في جانب العشق اشبه بالشهادة فعن مجاهد عن ابن عباس قال قال رسول الله: من عشق فظفر فمات، مات شهيدا؟

في الباب الثاني من كتاب مصارع العشاق، يقف المؤلف عند كل هذا العشق الذي صارعه نفر من العشاق، وهي حكايات يرويها جعفر السراج بقالب ادبي بسيط يقصد فيها المؤلف بث رسالة في الاخلاق والعفة، ولكنه يبدأ بعد ذلك برواية اخبار للعشاق عن الشيخة الكاتبة فخر النساء شهدة بنت احمد بن الفرج بن عمر الابري وقد قرأت هذا الكتاب برحبة جامع القصر الشريف في مجالس اخر سنة ٥٧٣ هـ. وهذا الامر يلقي الضوء على دور المرأة في حركة المعرفة والعلم في ذلك العصر.

وفي هذا الفصل من الكتاب اقتراب شديد من العامة البغدادية، وهذا الاقتراب يتبدى في جملة من النصوص والحكايات التي تظهرها احاديث العشاق عن الجواري والعامة، فمن القصص التي يرويها المؤلف عن جارية كانت ظريفة وتسكن المدينة وهي حاذقة بالغناء فهويت فتى من قريش، فكانت لا تفارقه ولا يفارقها فملها الفتى، وتزايدت هي في محبته واسف فغارت فولهت وجعل مولاها لا يعبأ بذلك ولا يرق لشكواها وتفاقم الامر حتى هامت على وجهها ومزقت ثيابها وضربت من لقيها فلما رأى مولاها ذلك عالجها فلم ينجح فيها العلاج فكانت تدور بالليل في السكك مع الادب والظرف قال فلقيها مولاها ذات يوم في الطريق ومعه اصحاب له فجعلت تبكي وتنشد شعرا تقول:

الحب اول ما يكون لجاجة
تأتي به وتسوقه الاقدار
حتى اذا اقتحم الفتى لجج الهوى
جاءت امور لا تطاق كبار

قال: فما بقي احد الا رحمها فقال لها مولاها: يا فلانة امضي معنا الى البيت فابت وقالت شغل الحلي اهله ان يعارا.

فساق العشاق

يفرد جعفر السراج بابا لعقوبات فساق العشاق يورد فيه بعض الحكايات والنوادر التي تعرض لها من وصفهم بالفساق مما اساءوا للحب باخلاقهم. وهذه القصص يحاول المؤلف فيها اثبات نية الحب العفيف في مقابل الحب الوضيع الذي لا يقدم اي نماذج ايجابية او انه لا يبث اي رسالة اخلاقية غير انه يوضح من خلاله ما قد يعرض للعشق من فساد بسبب تغليب الرغائب والغرائز الحيوانية عند الانسان على القيم الانسانية، والكاتب هنا يستذكر قصة الشاعر العباسي ديك الجن الحمصي.

ومن الروايات التي يذكرها السراج في كتابه هذا (ص ١٢٥)، ان لقمان بن عاد بن عاديا وهو معمر جاهلي من ملوك حمير، كان مبتلى بالنساء وكان يتزوج المرأة فتخونه، حتى تزوج جارية صغيرة لم تعرف الرجال ثم نقر لها بيتا في سفح جبل وجعل له درجة بسلاسل ينزل بها ويصعد فاذا خرج رفعت السلاسل حتى عرض لها فتى من العماليق فوقعت في نفسه فأتي بني ابيه فقال: والله لاجلبن عليكم حربا لا تقومون بها فقالوا: وما ذاك؟ قال امرأة لقمان هي احب الناس الي، قالوا: فكيف نحتال لها؟ قال اجمعوا سيوفكم ثم اجعلوني بينها وشدوها حزما عظيمة ثم ائتوا لقمان فقولوا انا اردنا ان نسافر ونحن نستودعك على سيوفنا حتى نرجع، وسموا له يوما، ففعلوا واقبلوا بالسيوف... فدفعوها الى لقمان فوضعها في ناحية بيته وخرج لقمان وتحرك الرجل فخلت الجارية عنه فكان يأتيها فاذا امست بلقمان جعلته بين السيوف حتى انقضت الايام ثم جاءوا لقمان، فاسترجعوا سيوفهم فرفع لقمان رأسه بعد ذلك فإذا اثر الرجل في البيت فقال لامرأته اثر من هذا قالت انه اثري فقال لها افعلي مثله وكان الاثر نخامة وهي ما يخرج من الصدر والحلق من لعاب، ولما فعلت لم تكن تستطيع ان تأتي بما يشبه ذلك فرمى بها لقمان من ذروة الجبل فتقطعت، وعندما نزل لقيته ابنة له يقال لها صحر فقالت: يا أبتاه ما شأنك؟ قال وانت ايضا من النساء فضرب رأسها فقتلها، فقالت العرب: ما اذنبت الا ذنب صحر فصارت مثلا.

صحيح ان هذه قصص واخبار سالفة، الا ان المؤلف اراد بها ان يلقي الضوء على اخبار هؤلاء العشاق الفساق الذين ابتعدوا عن قيم الوفاء والمحبة الصادقة، مقابل قيم أخرى شاعت بفعل العفة والانفة وفعالية النفس على الهوى.

بعد هذا يتحدث السراج في أبوابه التالية عن مصارع عشاق الطير، وعجائب محبي الله وكراماتهم، ومن صعق لوعظ معشوقة، ويتحدث في باب عن العافين الذين ظفروا بأحبابهم بعد أن اشرفوا على الإتلاف.

الكتاب: مصارع العشاق.
المؤلف: جعفر بن احمد السراج البغدادي، توفي سنة ٥٠٠ للهجرة.
المحقق: بسمة الدجاني.
الناشر: وزارة الثقافة الاردنية.
عدد الصفحات: ٧٤٦.

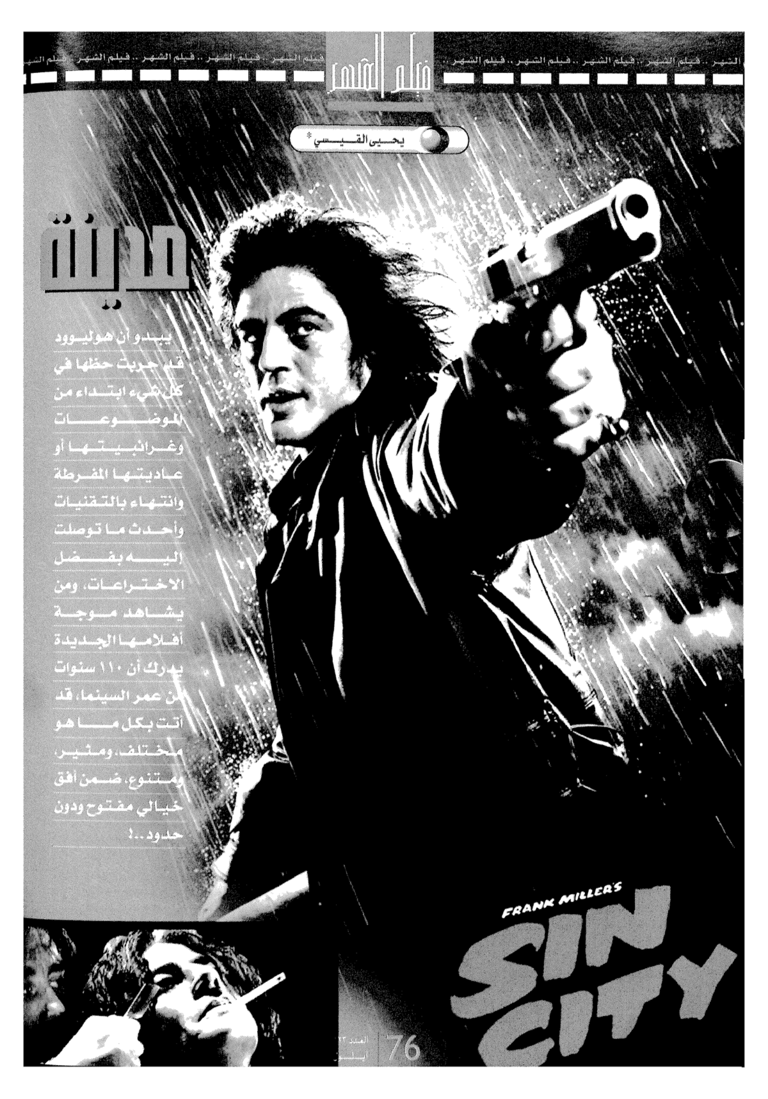


* استاذ التاريخ والحضارة جامعة فيلادلفيا

يحيى القيسي *

مدينة

يبدو أن هوليوود قد جربت حظها في كل شيء ابتداء من الموضوعات وغرائبيتها أو عاديتها المفرطة وانتهاء بالتقنيات وأحدث ما توصلت إليه بفضل الاختراعات، ومن يشاهد موجة أفلامها الجديدة يدرك أن ١١٠ سنوات من عمر السينما، قد اتت بكل ما هو مختلف، ومثير، ومتنوع، ضمن أفق خيالي مفتوح ودون حدود..!



الخطيئة

عن قصة كرتونية

عــالم يسكنه العنف صيغ بالأسود والأبيض وتقنيات ٢٠٠٥

ويبدو أيضا أن ثمة هجرة من السينما الواقعية نحو كتب الخيال المصاغة للأطفال، بحيث تتحول شخصياتها الورقية إلى كائنات سينمائية من لحم ودم، وقد حدث هذا في سلسلة هاري بوتر، ومن قبلها شخصيات مثل سوبر مان، وسبايدر مان، ومؤخرا طلع علينا فيلم (Sin City) أو مدينة الإثم، وقد انجز بالأسود والأبيض ليحاكي شخصيات الكتاب الكرتوني الموجه للصبيان الذي يحمل الاسم نفسه، وهو من تأليف فرانك ميلر، وإخراج روبرت رودريغز، ويساعده ميلر أيضا، ومخرج ثالث هو كوينتين تارانتينو، ولكن ما الذي يريده ثلاثة مخرجين من فيلم جاء بالأسود والأبيض خلال عام ٢٠٠٥، وما معنى مثل هذا الأمر، وأية حالة تلبست المخرج الرئيسي رودريغز ليشتغل على إعادة صياغة بصرية سمعية لشخصيات من الرسوم المتحركة؟

تلك أسئلة تأخذ طريقها إلى ذهن المشاهد، وهو يتعرف على ثلاث قصص مستلة من كتاب " مدينة الخطيئة " وقد جسدت بشخصيات نسائية ورجال، وسيارات، ومسدسات، وقتلة، في عالم ليلي يلفه الغموض. إن أبرز ملاحظة هنا يلتقطها المشاهد في أن الأجواء مظلمة، وشتائية غالبا، فالمطر ينهمر بغزارة، والليل شديد الحلكة، والأضواء شاحبة، وهذه صفات تنطبق على أفلام الرعب، وهو يبدو في جانب منه مخصصا لشيء من ذلك إضافة إلى القتل المتواصل، لسبب أو لآخر، ولتلك الدرجة العالية من القسوة، التي لا أساس لها في الواقع، اللهم إلا في الكوابيس، والمتخيل، وعلى كل سأمر هنا بشيء من التكثيف على الحكايات الثلاث التي انشغل بها الفيلم عبر الـ(١٢٤ دقيقة) ومن شارك فيها من الممثلين المعروفين.

قبل ذلك أذكر بفيلمين من إنجاز المخرج رودريغز وهما "كان ياما مكان في مكسيكو" و"الفتيان الجواسيس " حيث سعى من خلالهما إلى صنع أحلامه التطويرية للسينما الجديدة المعتمدة تماما على العنصر الكمبيوتري، من ناحية الشخصيات، والأماكن، وصناعة الأحداث، غير أنه في فيلمه الجديد هذا يعطي دورا واضحا للعنصر البشري فيما يصنع الأجواء المحيطة تماما أو يعدلها بالمؤثرات التقنية الكمبيوترية.

تجري الأحداث في مدينة غامضة وكئيبة اسمها (Basin City) فإذا عرفنا أن لافتتها الخربة الملوثة مثلها قد أخفت الحرفين الأولين أدركنا لم تحولت " بيسن " إلى " سن " فقط، وما دلالات ذلك، إنها باختصار مدينة القاع السفلي، والشرور حيث كل شيء مباح، ونتعرف أول الأمر



تتحول شخصياتها الورقية الى كائنات سينمائية من لحم ودم. وقد حدث هذا في سلسلة هاري بوتر. ومن قبلها شخصيات مثل سوبر مان. وسبايدر مان



على النجم بروس ويلس بدور " هارتيغان " الشرطي السري، الذي يحاول إنقاذ الطفلة نانسي، وبالطبع فإن ويلس هو خير من يقوم بمثل هذه الأدوار، وفي لحظة الإنقاذ يتعرض إلى القتل بطلقات غادرة، ولكنه يدخل في غيبوبة، ويبدأ يحلم بالكوابيس التي تمر في رأسه، ثم نتعرف على حكاية ثانية، ثالثة قبل أن نعود إلى حكاية ويلس الذي سجن ثماني سنوات متواصلة، ثم خرج ليتعرف على نانسي (جيسيكا ألبا) التي أصبحت غانية شهيرة، وراقصة عري مثيرة، في حانات المدينة، وبينما هو يحاول أن يتعرف عليها من جديد نراه يتعرض إلى مطاردة متواصلة من الرجل الأصفر الشرير، وهنا يبدو بلونه الأصفر، فيما كل ما حوله كما أشرت بالأبيض والأسود، وبالطبع يستطيع التغلب على الرجل الأصفر، وقتله وتفتيت جثته، ويصاب هو بجروح خطيرة، وفي النهاية تنجو الفتاة، وينتحر هو بطلقة من مسدسه.

حركة الشخصيات والسيارات ظهرت بإحساس كرتوني، فالسيارات تتأرجح عند المنعطفات وتقفز فوق المطبات تماما مثل ما يجري في فيلم كرتوني، أما الشخصيات فرغم أنها بشرية، إلا أن تصرفاتها تبدو كرتونية أيضاً

كوابيس من العنف المتواصل

أما الحكاية الثانية أو لنقل الكابوس الثاني، إذ لا نجد هنا ترابطا في الحبكة، بل مجموعة من المشاهد الغائمة الملامح، والحكاية المشتتة المعاني، والدلالات، فتتناول الرجل المسخ مارف (مايكي رورك) الذي تقتل بين ذراعيه حبيبته الأثيرة غولدي (بريتاني مورفي) بطلقة ما، ويبدأ بالبحث عن القاتل، للانتقام منه، وفيما هو كذلك يتعرف على شقيقتها التوأم شيللي، فيخيل له أن شقراءه الجميلة غولدي قد عادت إلى الحياة، وتقوده شيللي إلى العالم السفلي للنساء، ويحاول أن ينتقم من القاتل الساحر الذي يشبه دراكولا في جانب منه غير أنه هنا يأكل الأجساد ويبقي الرؤوس معلقة أمامه في سادية عجيبة، وبعد معارك ضارية يتم قتل هذا الساحر، وقطع رأسه. ولا تبتعد الحكاية الكابوسية الثالثة عن مثل هذه الأجواء من تقطيع الأطراف والقتل المتواصل بالرشاشات الآلية والسواطير، فهنا نلتقي بعالم تحكمه النساء، شبه العاريات، من بنات الهوى، وفيما يبدو

الجمال مثيرا، وموقعا في شباكه الرجال المحرومين، يختبئ الموت الزؤام خلفه، وتبدو رئيسة هذه العصبة النسائية جيل (روساريو داوسن) ذات الملامح الزنجية المحببة، قد وقعت في حب دوايت (كلايف اوين) الوسيم، والذي يمتلك القدرة على مطاردة الأشرار، ولكنه يكتشف أثناء مطاردته لرجل شرير بملامح المافيا الإيطالية (بينيشيو ديل تورو) أنه أحد رجال الشرطة، وهذا اكتشاف متأخر بعد أن يكون قد ساعد عصبة النساء في قتله، وهنا نتعرف على تلك الأحياء الخاصة بهذه الغانيات القاتلات، وخصوصا (ماتيهو) ذات الملامح اليابانية التي تقاتل بالسيوف، مثل رجال النينجا، وعلى كل حال فبعد الكثير من الكر والفر تنتصر النساء على رجال الشرطة جميعا في المدينة، عبر مذبحة بسيل من الرصاص.

لن أمر بالطبع على التفصيلات فهي مرهقة، ولا تفيد شيئا، ويكفي المرء أن يستمتع بمشاهدتها، ولكن من الواضح أن عناصر الفيلم قد صيغت بعناية فائقة، رغم كابوسيتها ولا معقوليتها.

التقنيات اللونية والحركية ودلالاتها

أول ما ينفتح الفيلم على امرأة تطل من بناية عالية في المدينة، ويبدو كل شيء بالأسود والأبيض، ما عدا فستانها بالأحمر، وهذه الثيمة اللونية الحمراء تتكرر إذ يبدو لنا احد الشخصيات بالأسود والأبيض ما عدا حذاءه الرياضي بالأحمر، وفيما يركب سيارته الحمراء يبدو كل ما حوله غير ملون، ولعل أجمل مشهد ذلك اللقاء الجسدي بين غولدي الشقراء بالفستان الأحمر فوق الفراش الأحمر على شكل القلب، وربما يريد أن يظهر المخرج دلالات الشهوة الجامحة أولا، ثم الدم الذي تدفق من اغتيال المرأة برصاصة بعد ذلك. ومن الشخصيات الأخرى بدا لنا الرجل الوغد بالأصفر تماما، ولونه وشكله يكادان يتطابقان مع الشخصية الكرتونية الأصلية، يمكن أن يرى المشاهد أيضا أضواء سيارت الشرطة الحمراء، والدماء التي تسيل على الوجوه، وثمة وميض لعين زرقاء، أما الدماء التي تسيل بعد قطع الأيدي من الشخصيات غير الملونة فقد بدت بيضاء فسفورية الطابع، وتتدفق مثل الغراء على الأرض، ولا يمكن نسيان مشهد السماء الحمراء الدموية الطابع فيما عصبة النساء تنهال بالرصاص على رجال الشرطة، أما فيما يتعلق بحركة الشخصيات والسيارات فقد ظهرت بإحساس كرتوني، فالسيارات تتأرجح عند المنعطفات وتقفز فوق المطبات تماما مثل ما يجري في فيلم كرتوني، أما الشخصيات فرغم أنها بشرية، إلا أن تصرفاتها تبدو كرتونية أيضا، وأقصد هنا

يندرج الفيلم في إطار البحث عن التجريب في الشكل السينمائي بعد أن تسابقت شركات الإنتاج بمخرجيها العباقرة على تقديم كل ما هو ضخم

أنها تتلقى فيضا من الرصاص في الصدر مثلا، ولا تموت، أو تقطع أطرافها، وتبقى حية، ولعل رأس الشرطي السري بينشيو قد ظل يتكلم حتى بعد قطعه، والشخصيات أيضا ذات حيوات عديدة، وقدرات خارقة، إنها ببساطة لا تموت، تماما مثلما يجري بين توم القط وجيري الفأر في الرسوم الكرتونية الشهيرة، وهذه الأجواء السريالية الطابع الغرائبية قد طبعت الفيلم بطابعها المميز، وجعلت من شخصياته الحية ولنجوم معروفين أبعادا كرتونية مثيرة للضحك غالبا، وخصوصا من الفتيان، ولكن الفيلم في النهاية لم ينجز كما يبدو من كمية العنف، والعري الموجود فيه، من أجل الفتيان أو الأطفال، بل من أجل الكبار.

بقي أن أشير إلى أن فيلم " مدينة سن " أو مدينة الإثم والخطيئة والعوالم السرية القوطية المرعبة يندرج في إطار البحث عن التجريب في الشكل السينمائي بعد أن تسابقت شركات الإنتاج بمخرجيها العباقرة على تقديم كل ما هو ضخم، وخيالي، لم يكن يوما أحد يحلم بأن يصبح مثل العيان. ويا ليت أن السينما العربية تستفيد ولو بجزء بسيط من هذا التطور الهائل الذي لا يقف أمام حدوده عائق مادي أو تقني أو خيال خلاق، بدل الاجترار المتواصل، وطحن الماء والهواء.

* قاص وصحفي أردني



تجليات التبئير وثنائية السارد والمؤلف محمد زفزاف نموذجاً

خالد زغريت *

تسعى هذه الدراسة إلى التطبيق الحيوي لنظرية التبئير التي تمارس سطوة نقدية نظرية باهرة في نتاج النقاد الذي يراكم تنظيراً مطرداً دون أن يقوى على إجراء تطبيقي يختبر فاعليتها ويؤكد قصديتها النقدية. لقد حاولنا إضافة لتحرير المصطلح من نظريته المحضة فكه من أسر الانحصار في ميدان الرواية، لأن هذا المصطلح مخصوص بالسرديات وقصره على جنس أدبي محدد يعني إحباط تفتحه النقدي وإذا كانت قصص محمد زفزاف الكاتب المغربي المبدع مجال هذه الدراسة فذلك لما تتمتع به هذه التجربة القصصية العربية المميزة من سلطان إبداعي متفرد ورائد يغني النقد بإشراقاته الفاتنة سواء على مستوى الابتكار والجودة فكرياً وفنياً أو على مستوى التقنيات البنائية للجنس الإبداعي.

مهاد

تتخطى الحكائية في القص صورها الإجرائية لتتصل بسيرورة فعل قصصي كتابي يحقق جملة رؤى إبداعية للكون والكائن ويتجلى هذا الفعل من خلال (شخصية أو مجموعة شخصيات محددة بعينها يستوجب هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها)(١) وهي عملية مركبة من نقل الوقائع والحالات واستعراض متن النص القصصي والتعبير عنه من جانب ومن آخر إقامة تحفيز المتلقي ورغبته ومشاركته في بناء فعل القص الذي يقوم به (السارد، le narrateur) الذي لا يعني الكاتب بالضرورة لأنه (شخصية خيالية مسخ فيها الكاتب)(٢). يبني السارد فضاء فعله من خلال اللغة التي تجسد شكل المقولة المتن- (هذه اللغة التي لا تستمد جماليتها من تكوينها الذاتي فقط أي باعتبارها أصواتاً وتراكيب ومجازات ذات طاقات تأثيرية مباشرة ولكن أيضاً من علاقتها بالجنس الأدبي الذي تذعن له في صوغ أبنيته، إذ تصبح اللغة بموجب هذه العلاقة في أفق جمالي جديد)(٣) يبدعها السارد بالتناغم مع ذاتية الكاتب وموضوعية السرد:(فالمتن الحكائي عبارة عن مادة خام طيعة في يد السارد وقابلة لأن تصاغ بما لا حصر له من أشكال التعبيرية وفقاً لرغبته وتمشياً والاستراتيجية المتبناة من قبله نحو المسرود له)(٤).

إن ذلك يحتم دراسة العلاقة بين السارد والشخصيات والكاتب والمتن القصصي. ولقد تنطح النقد للكشف عن بنية وتجليات هذه العلاقة من خلال جملة مصطلحات متراتبة، بدأت بمعاينة مفهوم (وجهة النظر pointdue) الذي منهجه نقدياً الإنكليزي (هنري جيمز) محدداً قصديته بـ(دراسة نسيج العلاقة بين المؤلف والسارد وموضوع القص) حيث انتهت هذه النظريات إلى مفهوم (التبئير "بؤرة السرد" عند تودوروف) الذي تأسس على مقولات (جان بوريون). وفيما يلي سنحاول استقراء مستويات هذه النظرية في قصص الكاتب المغربي محمد زفزاف وفق العتبات التالية:

الرؤية الخارجية

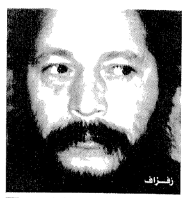
ينبني السرد في تجربة محمد زفزاف القصصية على خصوبة تشكيلية تحكي غنى خبرته وبهاءها الفني في الوقت الذي يقدم السرد فيه فتنته الخطابية المشكلة لمقولات جنسها الإبداعي، ويبرز مفهوم الرؤية الخارجية الموقع سمة تبئيره وفق نمط "تودوروف" في أسلوب السرد بأنه سرد كلي المعرفة حيث السارد يرسم ويصف الشخصيات بأداء تسجيلي خارجي، حيادي، فالسرد متملك لمقدرات سحرية في معرفة الأحداث وبنى الشخصيات ودوافعها وآليات تفكيرها ومصيرها؛ إنه عارف بكل شيء عن شخصياته وعوالمها (بما في ذلك أعماقها النفسية مخترقاً جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها كأن ينتقل من الزمان والمكان دون صعوبة ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما في خارجها بل يغوص في أعماقها كاشفاً دقائق دوافعها وخلجاتها)(٥). نلمح أفق هذه الصورة في قصة (في انتظار النوم)(٦)، حيث السارد يكشف عبر روايته للأحداث تفوقه على الشخصيات في معرفة الوقائع والأحداث : (الطفلة مات أبوها منذ سنتين وأمها أحبت رجلاً آخر ذا شاربين والطفلة لم يبدأ العالم يتسرب إلى رأسها إلا مؤخراً، لكن مجلبباً بالضباب، وقفت أمها بعد أن كانت جالسة على كنبة سوداء ورأسها على إحدى يديها ذهبت إلى الشرفة، عبثت يداها بأزهار مغروسة في إص حجري، ولبثت تنظر إلى ما وراء النافذة حيث الليل عالم غامض، ثم عادت تجلس، وقالت أخيراً لابنتها : ألا تنامين يا سرور ؟

.... لن أنام يا ماما....)

تتجلى الرؤية الخارجية في تبئير السرد من خلال العناصر التالية :

١- هناك راو يلاحق الأحداث والشخصيات ويصفها من الخارج، يقدمها كما هي بصورة حيادية دون أن يكشف عن علاقته بمادة الحكي أو المحكي تاركاً التأويل والتفسير للمتلقي

٢- السارد عارف بكل شيء، فهو يعرف أن أم الطفلة تنتظر عشيقها التي تمسرح القصة بانتظارها وانفعالاتها، وهي جاهلة بسبب امتناع ابنتها عن النوم (فدخلت


زفزاف


عبد الله ابراهيم

البنت عندما كانت أمها منشغلة بنفسها أمام المرآة

- أخيراً هل جاء النوم يا أمي
- ضحكت الأم بنرفزة : هو ذا يا بنت
- وشرحت لعشيقها........)

٣- السارد مخترق لأعماق الشخصيات (شرح الانفعالات والحالات النفسية) كما أنه (انتابها شعور تدمير هذه الصبية العنيدة، ولكنها جميلة وحلوة كقطعة سكر)

٤- اختراق المكان والزمان حيث (يرفع السارد أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وخارجها)

(انصرفت الأم دون أن ترد عليها وأطفأت المصباح، ثم أقفلت الباب خلفها وهرعت إلى غرفتها)

٥- هيمنة ضمير الغائب على السرد (الطفلة مات أبوها منذ سنتين، وأمها أحبت رجلاً آخر ذا شاربين)

يتأتى للسارد محمد زفزاف (في انتظار النوم) عناصر مفهوم التبئير المرتكز على مصطلح الرؤية من الخارج، مما يحقق معادلة السارد الشخصية التي تقوي السارد في معرفة الأحداث على الشخصية؛ مما يجعل الأخيرة تتحرك وفق رغبات ومزاجية السارد الذي يمارس هيمنة على النص لصالح بناه الثقافية والإيديولوجية والفنية، مقيداً حيوات القص بحدود هذه البنى؛ وبالتالي القص هنا رهينة السارد الذي يصير بدوره رهينة الكاتب.

الرؤية الداخلية

تجسد الرؤية الداخلية تبئير سردها في قصص زفزاف من خلال السرد الذاتي، أي الراوي المشارك في الأحداث (حيث يعرض السارد العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائية بعينها دون أن يكون له وجود موضوعي محايد خارج وعيها)(٧) أي رؤية السارد (تضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات(٨).

يمكننا أن نستجلي صورة الرؤية الداخلية للسارد في قصة (خلف النافذة)(٩) على سبيل المثال على النحو التالي:

١- السارد المشارك من خلال السرد الذاتي: (كانت سيارة الشرطة مرابطة في الجهة الأخرى من الشارع قرب النادي الإيطالي، لمحتها (ك) فهرعت مفزوعة إليَّ تخبرني بذلك، لم أفاجأ لأنني رأيت السيارة من خصائص النافذة وهي في مكانها منذ ساعات، لم أرد أن أخبر (ك) بذلك لأنها كانت حاملا، وخفت أن يؤثر ذلك على صحتها، وعلى تكوين الجنين، لكن وقد اطلعت الآن على الأمر قلت لها وأنا أهدئ نفسي لا تخافي شيئاً إنهم مثل الكلاب سيظلون هناك حتى ييئسوا ثم ينسحبوا). تتبدى في هذا المقتطع المشاركة الصميمة للراوي في بناء الأحداث وسردها من خلال ذاتيته مضفياً عليه انطباعاته (خفت أن يؤثر إنهم مثل الكلاب).

٢- السارد يتخطى الأخبار إلى منحها بعداً تأويلاً خارجياً كونه مشاهداً أو مرتبطاً بها (فعلت واجتذبت نفساً عميقاً من السيجار كنت أبتسم دون أن أدري حتى لماذا ظللت أبتسم اعترتني نشوة خاصة لم أعرف سببها بل أخذت أقهقه وقفزت من فوق السرير، أخذت أجوب الغرفة طولاً وعرضاً شعرت أن الشخص في داخلي الذي كان يقهقه اعتراه الندم ذهبت إلى النافذة).

٣- (يفرض السارد على المتلقي رؤية وتأويلاً معيناً ويدعوه إلى الاعتقاد)(١٠):

(قالت إنها تريد فقط أن تتمدد بالقرب مني لتشعر بالدفء إن البرد قارس، في الواقع لم يكن البرد قارساً، ولكن شعورها الخاص فقط هو الذي يوحي لها بأن الجو بارد)

٤- حضور تلازم الراوي المشارك بضمير (الأنا) والراوي المصاحب بضمير (الـ هو).

(لم أحاول أن أجيبها بل استمررت في الاستماع إلى الموسيقى ورشف قهوتي بلذة وعندما انتهيت تمددت بجوارها).

يتبدى السارد في قصة من (خلف النافذة) متصلاً بخفاء بفلسفة القاص التي تحضر بمنهجها الإثاري؛ أي إثارة التخييل في ذهنية المتلقي لكن تخييل غير محرر من فرضية التأويل التي يحتمها القاص ويسربها إلى السارد بتقنية فنية، مما يجعل السارد موجها للقص والمتلقي بما يملك من رؤى معرفية ثقافية هي جملة خبرات القاص التي تتجلي في السرد.

خاتمة

يحقق السارد في تجربة زفزاف سياسته الدرامية للأحداث والأفكار المحمولة عليها وفق استراتيجية مكوناته التي تشكل المرتكزات الفلسفية للقص وقصديته بالفن والمعرفة القصصين القائمين في ماهية الكتابة المتجسدة بجنس القص.

إن مفهوم التبئير في قص محمد زفزاف يجلي علاقة القاص بالسارد ومادة القص بشفافية تبصرنا بحدود هذه العلائق ومسافة الخلاص الفني والمعرفي للقص عن جملة بنى القاص الثقافية الفنية والإيديولوجية ومدى فاعليته في التوجيه نحو تحقيق هذه البنى، مما يعني عدم استقلالية السارد عن الكاتب إلا في المستوى الفني التقني ومجراه الأدائي؛ وهذا ما يحبط التبئير في عزل السارد كلياً عن الكاتب.

* ناقد من سوريا

الهوامش

١- د. بوطيب، عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي آراء وتحاليل.مجلة عالم الفكر المجلد الحادي والعشرون العدد الرابع- أبريل- مايو- يونيو ١٩٩٣ ص٣٢.

٢- المرجع السابق - ص٣٢.

٣- محمد شبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة فكر ونقد، العدد الخامس والعشرون يناير ٢٠٠٠- ص٨٣.

٤- د. بوطيب عبد العالي، مرجع سابق، ص٣٥.

٥- المرجع السابق- ص٤٠.

٦- محمد زفزاف: حوار في ليل متأخر- منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠- ص٥٧-٦٦.

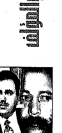
٧- د. بو طيب، عبد العالي: مرجع سابق، ص٤١.

٨- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ص١١٩.

٩- محمد زفزاف: الأقوى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨، ص ٥٢-٦١.

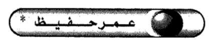
١٠- نضال الصالح: مرجع سابق، ص٧٥

انظر: (د.حميد الحمداني: بنية القص السردي من منظورالنقد الأدبي) ص٤٧.



الكتابة التأنيث

إشكالية التسمية، إشكالية القراءة



١- إشكالية التسمية:

بم نكتب؟ بوعينا أم بلا وعينا؟ بأجسادنا أم بانتماءاتنا الثقافية والاجتماعية؟

هل يقبل فعل الكتابة التصنيف على أساس الجنس؟

أليست الكتابة ممارسة محكومة بحدود الأجناس والأنواع الأدبية وبما بينها من تداخل أو تقاطعات؟

هل نتحدث عن كتابة دون تعيين لجنس الكاتب أم نقر بوجود كتابة رجالية وأخرى نسائية؟

هل نعتمد البيولوجيا، وعندها يكفي أن يظهر اسم الكاتب أو الكاتبة على وجه الصفحة الأولى من الغلاف، لنصنف ونحسم الأمر، أم نعتمد الأديولوجيا، وفي هذه الحالة نصبح إزاء المركب والمعقد وما لا يقبل الاختزال وتصبح القراءة ذاتها من المعايير المحددة في التصنيف؟

تكفي هذه الأسئلة لإثارة الإشكال، إشكال التسمية. وما يمكن أن يترتب عليه في مستوى القراءة والتأويل. ماذا نسمي هذا الذي تكتبه أنثى إذن؟ وكيف نقرأه؟ هل نعتبره كتابة فقط أم نسميه كتابة نسائية أو نصا مؤنثا(١) هل نراهن على الحياد في التسمية أم نعترف بأن كل تسمية تحركها خلفية ما؟ ألا تضمر تسمية الكتابة النسائية أو النص المؤنث مقابلا هو الكتابة الذكورية أو النص المذكر؟

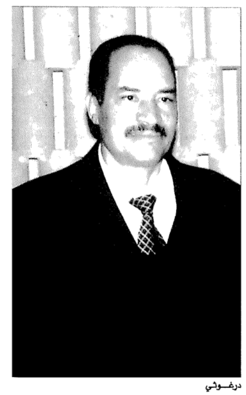
إننا إزاء ثنائية الذكر والأنثى أو الرجل والمرأة. وهي ثنائية بذرة يمكن أن نستنبت منها، اديولوجيا، ثنائيات أخرى من قبيل:

- الأصل والفرع / قصة الخلق سواء في الثقافة العالمة أو الثقافة الشعبية.
- المركز والهامش / المؤسسة الاجتماعية والثقافية والسياسية.
- القوة والضعف / المستوى الرمزي المتخيل: الأدب (توفيق الحكيم، المسعدي...).

وللتأكيد على سلطة هذه الثنائيات وخاصة الثنائية الأولى: الأصل والفرع، يكفي أن نشير إلى تجل من تجلياتها في الدرس اللغوي، وفي التأسيس لظاهرتي التذكير والتأنيث تحديدا.

يقول ابن عقيل في شرحه على ألفية ابن مالك: أصل الاسم أن يكون مذكرا والتأنيث فرع عن التذكير. ولكون التذكير هو الأصل استغنى الاسم المذكر عن علامة تدل على التذكير ولكون التأنيث فرعا عن التذكير افتقر إلى علامة تدل عليه (٢).

المسألة، إذن، لا تقبل التبسيط، لأنها ضاربة بجذورها في مناحي الحياة المختلفة، وفي إبعادها المتعددة: المجرد منها والمحسوس، المتخيل والواقعي، المباشر واللامفكر فيه. ولعلها، أي المسألة، تزداد تعقيدا إذا استحضرنا البعد التاريخي فيها. فقد شهد العصر الحديث ظهور حركات نسائية وأسماء لإناث ارتبط ذكرهن بموقف ما من المجتمع ومن الثقافة المهيمنة فيه. فهذه فرجينيا وولف /Virginia Woolf(١٨٨٢-١٩٤١) الروائية الطليعية تنعت مجتمعها البريطاني بأنه مجتمع أبوي وهذه سيمون دي بوفوار (Simone de Beauvoir / 1908-1986) الكاتبة الفرنسية تعتبر المجتمع الفرنسي


درغوثي

مجتمعا متسلطا تحكمه النزعة الذكورية.

وبقطع النظر عن التفاصيل التاريخية، يمكن أن نشير إلى أن ما حدث في بريطانيا وفرنسا تحديدا -ما يعرف بحركة ماي ١٩٦٨ - وفي الولايات المتحدة - تزامنا مع الاحتجاج على حرب الفيتنام، والدعوة إلى حركة الكلام الحر(Free speech) وتحرير السود، والنقد النسائي-(٣) كان مدخلا إلى مساءلة المهمش والصامت وطرح فرضيات الخصوصية الجسدية والنفسية وتأمل الأجوبة التي تقدمها الأيديولوجيا اليسارية، خاصة، في نماذجها المختلفة.

ويشير رامان سيلدن (RAMEN SELDEN) وهو باحث في الأدب الانجليزي وتاريخه إلى أن أهم المحاور التي دارت عليها النقاشات المتعلقة بالاختلاف بين الرجل والمرأة هي خمسة:

- البيولوجيا.
- التجربة.
- الخطاب.
- اللاوعي.
- الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية.

فكثيرا ما استخدم الرجل البيولوجيا للإبقاء على النساء في سجونهن البيتية

النقد النسائي كان مدخلا إلى مساءلة المهمش والصامت وطرح فرضيات الخصوصية الجسدية والنفسية وتأمل الأجوبة التي تقدمها الأيديولوجيا اليسارية، خاصة، في نماذجها المختلفة.

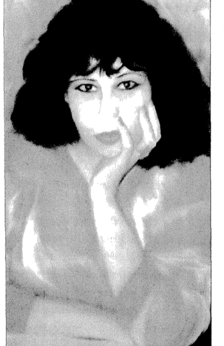
والجسدية. ولكن، بما أن جسد المراة هو ما تختلف به عن الرجل، فان كل تعطيل لما يرشح عن جسدها لن يلقى إلا الفشل الذريع. ويتصل هذا التصور بمفهوم التجربة. فالنقد النسوي يصر على أن المرأة هي وحدها القادرة على الحديث عن تجربتها. فحياة الأنثى لا تقبل الاختزال أو التبسيط وهو ما يعني استحالة الحديث باسم المرأة عن تجربة المرأة، لأن رؤيتها للأشياء المهمة وغير المهمة مختلفة، عند من يمارس النقد النسوي، عن نظرة الرجل. وبالجمع بين نقطتي البيولوجيا والتجربة من وجهة نظر النقد النسوي تصبح المرأة كائنا يعيش تجربة مختلفة عن تجربة الرجل، لذلك فما يتوقع هو أن يكون خطابها مختلفا عن خطاب الرجل. لكن هذا لم يحدث.

وتبرر ديل سبندرى (ALE SPENDER) وهي كاتبة نسوية، فشل المرأة في إنشاء خطاب مختلف بوضعية اللغة. فهي ترى أن اللغة صنعها الرجل، وهو الذي يهيمن عليها ويقمع بها المرأة. فاللغة ذكورية، مشحونة بوعي الرجل وبلا وعيه. ولهذا الرأي نقيض نجده عند روبين ليكوف OBIN LAKOFF وهي باحثة في علم اجتماع اللغة. وخلاصة رأيها أن لغة النساء، أدنى بالفعل من الرجال لأنها لغة ترتكز على " التافه" و"الطائش" و"الهازل "(٤).

أما النقطة الرابعة المتعلقة باللاوعي فتطرحها نظريات التحليل النفسي وخاصة عند لاكان وكريستيفا.

وتقر كريستيفا بالخصوصية الجنسية والفروق بين الذكر والأنثى في مستوى اللاوعي. تقول: بالفعل فان في الدخيلة العميقة للرجال والنساء، حتى بين الأزواج الأكثر توحدا، يشكل العنف حقيقة واقعة(٥). لكنها تدعو إلى تحويل العنف إلى تناغم لتكوين حضارة، لأن الإبقاء على مفهوم العنف إطارا للعلاقة يعني ظهور مشاكل اجتماعية كثيرة، منها العلاقات المثلية الجنسية وانهيار مفهومي الأمومة والأبوة. وهما ليسا مفهومين بيولوجيين فقط وإنما هما مفهومان حضاريان لهما سلطة لا يمكن إنكارها في تنظيم الحياة الإنسانية. وتذهب كريستيفا، وهي باحثة في علم النفس، إلى أن الجنس الضعيف هو الجنس المذكر(٦) وخاصة إذا تعلق الأمر برجل يعيش مع امرأة واحدة. وهي الصورة التي يجد فيها الرجل نفسه في حالة تبعية، تشبه تبعية الصبي الصغير لأمه (...) لذلك فإن المنطق الوحيد الذي واجه به هذا التهديد هو تعديد موضوعات اللذة. وبدلا من أن تكون هناك امرأة واحدة ستكون هناك نساء. أما النقطة الخامسة (الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية) فقد ارتبطت أكثر باسم فرجينيا وولف التي


مستغانمي


مسعودة

هي أول من أدخل هذا البعد في تحليله لكتابات المرأة(٧) وهي تعتقد أن اختلاف الظروف المادية التي تتم فيها الكتابة يؤدي بالضرورة إلى التأثير في شكل ومضمون ما يكتبه كلا الطرفين على نحو لا نستطيع معه فصل الأسئلة الخاصة بقولبة الهوية الجنسية عن أوضاعها الاجتماعية في التاريخ(٨) وتشير وولف إلى أن المرأة تجد نفسها مرغمة على اصطناع الحيلة لخلق زمن الكتابة ومكانها(٩). وليس هذا هو الحال بالنسبة إلى الرجل، ثم أن تحريم التعبير عن عواطفها قد منعها من قص حقيقة تجاربها الخاصة من حيث هي جسد(١٠).

وقد دافعت هيلان سيكسوس (Hélène cixous) عن الجسد، في مقال بعنوان" ضحكة الميدوزا" وهو بمثابة بيان بخصوص الكتابة النسائية. تقول: اكتبي نفسك، يجب أن تسمعي صوت جسدك، فذلك وحده هو الذي يفجر المصادر الهائلة اللاشعور(١١). وهي تتحدث عن لذة النص كما تحدث عنها بارط، لذة يحققها غياب المعنى الواحد وحلول المعنى المتعدد، كما تحققها اللغة التي تكشف فيما هي تحجب، وليس أكثر فتنة من جسد ينكشف ويحتجب في آن معا. فلمعان البشرة بين قطعتين من اللباس، هذا اللمعان بالذات، هو الذي يفتن(١٢).

إن الخلفية العامة التي كانت توجه كل الفرضيات الرافضة للثقافة الأبوية الذكورية هي الإيديولوجيا اليسارية. فهي التي كانت تحتضن سؤال الخصوصية قبل أن يتم تحريفه وتشويهه وتحويل وجهته. وسؤال الخصوصية هذا، لم يطرح إلا لأن المجتمع، باعتباره مؤسسة سلطة، كان قد حدد لكل من الذكر والأنثى، منزلة بعينها (Un Statut) ترتبت عنها خصائص عديدة منها:

- الذكر هو الذي ينتج الثقافة العالمة.أما الأنثى، فإنها لا تنتج إلا المهمش أو ما يفسد الذوق. فما تكتبه المرأة لا يمكن أن يساهم في تطوير الوعي والتفكير، لأن تجربتها في الحياة محدودة. ولذلك فان كل إنتاجاتها، مهما كان نوعها مهددة بحالتين: إما أن تهمش عن قصد وإما أن يسكت عنها. ولنا أن نستحضر في هذا السياق، ما تذكره بثينة شعبان متعلقا بالتأريخ للرواية العربية مثلا. فوجهة النظر السائدة هي أن أول رواية عربية بالمعنى النقدي لمصطلح رواية، هي رواية" زينب" لمحمد حسين هيكل (١٩١٤). ولكن بثينة شعبان تشير إلى أن عفيفة كرم، الكاتبة اللبنانية التي كانت تقيم في نيويورك وتعمل في جريدة الهدى، هي التي كتبت أول رواية عربية بعنوان" بديعة وفؤاد" وهي رواية عاطفية رومانسية، وقد نشرتها سنة ١٩٠٦ أي قبل رواية هيكل بثماني سنوات ثم نشرت بعدها سبع روايات أخرى(١٣) ورواية" بديعة وفؤاد" وما تلاها من روايات موجودة في مكتبة الكونغرس الأمريكي.

- إن القيم التي يدافع عنها الذكر هي العقلانية والحرية والإرادة والتقدم، في حين أن المرأة تكرس التبعية والتقليد. وهذا التقابل جعل كتابة المرأة مهمشة، لا تجد من يلتفت إليها. وردا على هذا التهميش ظهر ما يسمى بالنقد النسوي Gynocritique. ومن أوكد مهمات هذا النقد، الكشف عن الموروث الأدبي النسائي والبحث في ما يمكن أن يعد من خصائصه وسماته.

- الكتابة التي تنشئها الأنثى مشكوك في كفايتها، وخاصة إذا كانت إبداعية. فكثيرا ما يشك في نسبة النص إلى صاحبته، فكأن الذاكرة الجماعية لا تعترف للمرأة بحقها في أن تكتب نصا يضاهي أو يفوق في أدبيته وجماليته نص الرجل. وإذا كرس ذاك النص نفسه وفرض الاعتراف به، فغالبا ما يتم الغمز بان المكتوب قناع سيرة ذاتية ليكون الاعتراف منقوصا أو تدان صاحبته بشكل من الأشكال. وفي هذا السياق يمكن أن نذكر ما ترويه كاتبة مصرية هي نعمات البحيري. وهي روائية وقاصة. تقول إنها كتبت أقصوصة فيها إشارات إلى الجسد وأرادت نشرها بتوقيعها فلم تقبل أي مجلة ذلك، وكان أن نصحها الروائي صنع الله إبراهيم أن تنشرها باسم مستعار. لكنها رفضت وظلت تحاول إلى أن نشرت أقصوصتها باسمها الشخصي. ولما قرئت الأقصوصة، وتعرف الناس إلى كاتبتها، تقول نعمات البحيري انها كادت تتبرأ من هذا الاسم الذي تحول إلى لعنة لما وجدته من عنف رمزي لا من قبل عامة الناس، بل حتى من قبل الكتاب الذكور. ولم يدافع عنها إلا قلة من الأدباء والمثقفين، منهم جابر عصفور ونجيب محفوظ الذي قال بصوت عال: ليست قصص نعمات البحيري هي التي ستفسد أخلاق الشعب المصري(١٤).

لعل الشواهد التي ذكرناها،وهي جزء من ثقافتنا العربية، كفيلة بالإشارة إلى أن مسألة الكتابة النسائية، لم تحسم بشكل نهائي. ونحسب أن ما عطل ذلك، هو هيمنة الايديولوجي الذي يتعامل مع المسألة بمنطقين : إما الإقصاء، أو الإعلاء والتمجيد.

إن هذين الموقفين يتقاطعان في نفي الخصوصية في مستوى الكتابة.

في هذا الإطار المشحون بالإيديولوجيا وأسئلة الخصوصية،نشأت في أوروبا، خاصة، تيارات نسوية تقاطعت مرجعياتها فجمعت بين علم النفس والأنتربولوجيا والفلسفة...، والجامع بين تلك التيارات، فيما يتعلق بمسألة الكتابة النسائية، هو دعوتها إلى :

- تحديد المواضيع التي تهتم بها المرأة في كتابتها.
- تحليل تلك الكتابات والبحث في خصوصيتها وخصوصيات المرأة العاطفية والنفسية والذهنية.
- محاولة الوقوف على ما يميز خطاب الأنثى من حيث البناء: بنية الجملة، الصور المهيمنة، الأساليب والصيغ البانية للخطاب...(١٥)

إن ما ذكرناه من اختلافات في تأمل المسألة وما تعلق بها، كان سببا في ظهور مصطلحات كثيرة، تحاول أن تسمي هذا الشيء الذي تكتبه المرأة. ومن تلك المصطلحات:

"الكتابة النسائية"،" الأدب النسائي"، وهما من المصطلحات الشائعة في كتابات النساء في المغرب الأقصى(١٦) كما نجد من الكاتبات من تستعمل مصطلح الأدب محوا للفروق الإبداعية رغم الإقرار بالفروق الجنسية، كما هو الشأن، عند خالدة سعيد حتى لا نذكر إلا الأسماء المعروفة.

وتقترح زهرة الجلاصي وهي كاتبة وأكاديمية تونسية، مصطلح "النص

المؤنث". وتعتبر أن المؤنث حقل يتسع للمرأة ولكل ما يمكن أن يؤنث في مستوى المجاز والرمز والعلامة. تقول: إننا نعول على شمولية المؤنث لأنها تفتح أمامنا مجالا أرحب(١٧). والنص المؤنث عند الجلاصي لا يحتاج إلى مبدأ المقابلة مع النص المذكر لأنه ينزع إلى امتلاك منزلته خارج المقابلات التقليدية(١٨). فالنص المؤنث في تصورها لا يملك تصنيفا مسبقا أو مكونات نظرية محددة لأنه لا يوجد إلا في ممارسة فعل الكتابة ولا يكتسب صفة المؤنث إلا بواسطة طاقاته الكامنة(١٩). وليس هذا الخيار بالنسبة إليها خيارا جنسيا محضا وإنما هو خيار استعاري جمالي(٢٠) و هو ما يعني أن النص المؤنث لا تكتبه المرأة فقط فقد يكتبه الرجل كذلك عندما ينجذب إلى قطبه الأنثوي فينحرف النص عن منطقة الحياد إلى منطقة التبادل(٢١) وهذا الانحراف يتيح ظهور علامات أو ملامح تجعل النص مؤنثا. وهو ما نجده عند عمر بن أبي ربيعة ونزار قباني مثلا(٢٢).

وتحترز الجلاصي من الادعاء بأن المرأة الكاتبة قد قلبت معادلة الكتابة وصارت تمتلك مفاهيم صرفة خاصة بها(٢٣). ولهذا الاحتراز أن يخفف من حدة المقابلة بين كتابة الأنثى وكتابة المذكر ويجعل الثقة بوجود نص مؤنث له من العلامات والسمات التي تفرده، ثقة نسبية لا مطلقة. وتختار الجلاصي متنا روائيا نسائيا(٢٤) و تحاول أن ترصد فيه المؤنث. ومن المداخل التي اجترحتها لبحثها مقولة الرؤية (العين): العين الرائية وموضوع الرؤية وكيفياتها. وقد تداخلت في خطابها الواصف حقول معرفية متعددة. فهي تبني تصوراتها بمفاهيم وفرضيات من اختصاصات متباعدة ومتقاطعة أحيانا، منها مقولة قتل الأب التي تنتمي عادة إلى علم النفس وفرضية الرؤية أو التبئير والشخصية المشاركة في الحكاية وغير المشاركة... وهي كلها من مقولات علم السرد. والمثير للانتباه هو أن الباحثة لا تجد ما به تبرر فرضيتها الإطار (النص المؤنث) إلا ما كان من الضمائر المؤنثة والجسد المؤنث ولوازمه وأشيائه ومعجمه وكيفيات تعبيره عن نفسه في حالات الفرح والحزن، وهو ما يعني أن العين، مفهوما وخارج السياق النصي، ليست معيارا لتمييز المؤنث من المذكر. فما تلتقطه عين الأنثى أو تكتبه يمكن أن تلتقطه عين الذكر وتكتبه. والروائي - أي روائي - يمكن أن يصف جسد المرأة ووقوفها أمام المرآة أو احتفاءها بجسدها لحظة الرقص أو الشراب أو الارتخاء... وهو ما نبه إليه محمد القاضي الذي كتب مقدمة النص المؤنث.

يعسر علينا، إذن، أن نطمئن إلى ما انتهت إليه زهرة الجلاصي، لأن ما أنشأته من المعايير لمقاربة النص المؤنث أو تحديده لم يكن ثمرة اشتقاق من النصوص المتون ذاتها وإنما هو من الخارج النصي، من الثقافي والإيديولوجي، وإن تقنع بإحالات كثيرة لنساء اهتممن بالمسألة كفرجينيا وولف وغيرها...

كان لا بد إذن من تنزيل الإشكال في سياقه هذا للتأكيد على أمرين اثنين على الأقل:

- فرضية الكتابة النسائية خلافية لأسباب ثقافية واديولوجية، ليس من اليسير فك ما بين عناصرها من تعالق، وحسم الرأي في ما يتعلق بسمات مائزة وثابتة لهذه الكتابة على أساس الجنس.

- قراءة هذا الشيء الذي تكتبه المرأة تعول على عناصر نصية وخارج نصية. على النص وعلى السياق بالمعنى الثقافي والحضاري. فهي إذن قراءة مفتوحة وإلا فإنها لن تظفر بشيء.

٢- إشكالية القراءة:

متى يمكن إذن أن نتحدث عن كتابة نسائية؟ وما هو المعيار الذي يعول عليه في إنماء هذه الكتابة إلى أنثى والأخرى إلى ذكر؟

نقترح فرضية الجسد بأشيائه وأحاسيسه وصوره ومتخيله، لأن كتابة الجسد هي كتابة الذات، أي كتابة الجسد المعيش بما له من خصوصيات وسمات تمايز واختلاف. ولكن هل تسلم هذه الفرضية من حبائل الأيديولوجي والثقافي، والحال أن المجتمع ينحت ذاته المتعددة على أجسادنا؟ فهل يمكن إذن أن نتحدث عن جسد ذاتي؟

للفرضية المقترحة حدودها، بل لها ما يقوضها أصلا، لأن لعبة الكتابة معقدة ومربكة. فالجسد المذكر قد يكتب الجسد المؤنث على نحو يفوق الجسد المؤنث نفسه. ونحسب أن هذا القلق الذي نعبر عنه بطرح فرضية والإشارة إلى إمكان تقويضها، قلق إيجابي يروم المعرفة بعيدا عن المسلمات اليقينية والأجوبة الأيديولوجية الجاهزة.

فنحن لا ندعي اننا نمتلك أجهزة قرائية ذات كفاية علمية تيسر لنا تمييز النص المؤنث من النص المذكر، كما أنه من العسير علينا أن نمحو الفروق التي يبنيها الجسد باعتباره كينونة ومتخيلا.

و في إطار هذا القلق المعرفي، نتأمل نصا للآمنة الوسلاتي، من مجموعتها صخر المرايا(٢٥)

النص بعنوان: "حالات من التخشب تصيبني" (ص ٦٧-٧٤).

وهو حوار بين السارد الشخصية وطبيب. السارد ذكر بدليل انه تحدث عن زوجته وقال للطبيب بارتياح: يبدو انه مرض خاص بالرجال (ص٧٢) في سياق حديثه عن المرض الذي يعاني منه.

لكن ما نوع هذا المرض؟

المرض الذي ألم بهذا الرجل هو التخشب.

يقول السارد: ثم حصلت لي حالات تخشب في المنزل مرة وأنا انقي الحشائش (...) ومرتين وأنا أتابع شريط الأنباء (...) يصيبني جفاف رهيب في كل منابعي ويملأني الخوف... كان هذا إحساسي في تلك الليلة عندما دخلت زوجتي قاعة الجلوس... وإذا بالحالة تنتابني قوية، كأعنف ما يكون، ولا بد أن زوجتي لاحظت أنني انظر إليها بطريقة غير عادية، إذ جلست على ركبتي وهي تقول: إذن فقد أعجبتك طريقة قص شعري.

واندفع الطبيب إلى الأمام وسأل: وهل تحسنت وضعيتك؟

فقلت بالتأكيد:

- بل ازددت تخشبا (ص ٧٠-٧١).

يحدث إذن أن يتخشب الجسد بصرف النظر عن جنسه (مذكر /مؤنث)

ولكن علينا أن نتذكر أن السارد ذكر والكاتبة أنثى. وهذا التقابل يدفعنا إلى

طرح سؤالين

- هل تفويض السرد إلى ذكر مقصود أم عفوي؟

- ألا يخشى أن يكون السرد محرجا، إذا فوّض إلى أنثى والحال أن الكاتبة أنثى.

لعل الكاتبة، كانت تخشى أن تنزلق القراءة إلى الحيز الأخلاقوي(٢٦)، ويعدل بالنص عن سياقه الأدبي، ليصبح مرآة تنعكس عليها ذات الكاتب انعكاسا آليا.

إن أقصوصة آمنة الوسلاتي تنبني على تناوب صوتين: صوت الطبيب وصوت السارد وهو المهيمن. أما الطبيب فإنه هو الذي يوجه مسارات التبئير بالمعنى المعجمي لا بالمعنى السردي.

- قال الطبيب لعل أفظع ما واجهته أنك تخشبت في السرير وبين أحضان زوجتك (ص ٧٢)

- يقول السارد: ولفحتني حرارة. وتذكرت أن حمرة وجهي تصبح لافتة للانتباه عندما تشتد، فارتفعت حرارتي أكثر وكنت غير قادر على النظر في عيني الطبيب عندما استدركت:

- ولكني...

- ولكنك قمت بالواجب. قالها الطبيب باسما (ص ٧٢).

تم التبئير باستعمال صيغة المبالغة (أفظع) والظرف (بين) فنشأت صورة محو.

محو يتعلق بذات لا ترى لنفسها كينونة خارج الفعل الجنسي بدليل أن السارد استدرك: ولكني... فمن وظائف هذا الاستدراك التخفيف من وقع المصيبة. يقول السارد: وانطوت دواخلي على رهبة عارمة واستعددت لأيام قاتمة، وضاقت الأفاق (ص ٧٣).

إننا إزاء ذات تفقد مظهرا من مظاهر كينونتها وتمايزها (لم نقل تميزّها)، ولكنها لا تحرج ولا تحزن فعلا، إلا إذا عرفت المرأة ذلك.

يقول السارد: هل يمكن أن تتفطن زوجتي إلى شيء يا دكتور؟ (ص ٧٢)

إذن، كيف نسمي هذه الكتابة؟ أهي كتابة مؤنث أم مذكر أم كتابة حياد؟

نقول، بدءا هي بأنه كتابة تصف واقعا. ولكنها لا تقف عند هذا الحد، لأن ما ذكره السارد ليس إلا وجها من وجوه الواقع. فالأقصوصة تنتهي بمفاجأة بدأ التمهيد لها بعد دخول الممرضة للإعلام الطبيب بعودة من جاء بالأمس.

ونحن لا تحركنا خلفية قضائية لإدانة المرأة وازدراء كتابتها أو تبرئتها وإعلاء ما تنشئه. وإنما توجهنا خلفية معرفية تروم البحث في خصائص هذه الكتابة، إن كانت لها خصائص تفردها

يقول السارد: وعندما كنت أغادر العيادة من باب جانبي، كانت السيدة تأخذ مكاني أمام الطبيب. وحين استدرت لأغلق الباب امتلأ وعيي بملامحها وجسدها وصحت كالملسوع:

- أنت؟

من جاء بالأمس وعاد اليوم، هي زوجة السارد. تتخشب هي أيضا، وكان الطبيب قد أكد للسارد أن هذا الداء يصيب النساء كذلك ولكن أزواجهن لا يتفطنون لشيء (ص ٧٤).

في هذا المقام بالذات تفصح الكتابة عن هويتها. ونحسب أنها كتابة أنثوية، لا بالمعني الجنسي، وإنما بالمعني المعرفي. الكاتبة امرأة، ولكنها تجري السرد. في هذه الأقصوصة، على لسان سارد ذكر. فتفتح عينيه على كائن آخر يتماثل معه في شيء ما. ويصر السارد الذكر على تجاهله له وينكر عليه حالته تلك (صحت كالملسوع).

تنتهي الأقصوصة بما يمكن أن نسميه تعّرفا، بعد سقوط القناع أو الحجاب، حجاب الثقافة أو الأيديولوجيا وانكشاف الذات أمام المرآة. فهذه المرأة التي ظهرت ليست إلا مرآة لذاتها وللمذكّر الذي كان يهيمن على الخطاب ليحجب ذاتا أخرى تلوذ بالصمت.

الأنثى تتخشب أيضا. هذا ما اعترف به الطبيب وما هيأت له الكاتبة، السارد حتى تخفف عنه وطأة الحقيقة، التي يصر على تجاهلها.

إن هذه الأقصوصة تمثل نموذجا لما قصدناه بكتابة الجسد، التي لا تعني عقدنا الإثارة وإنما تعني كفاءة الكاتبة في التعبير عن الجسد المؤنث، في حالاته المسكوت عنها واللامفكر فيها. فقد تدرج البناء السردي من وصف حالة نتوهم أنها خاصة بالذكر إلى كشف وجه آخر من الواقع. وبهذا المعنى فإننا نعتبر الحديث عن تخشب الرجل لم يكن إلا جسرا للحديث عن تخشب المرأة كذلك.

ونشير إلى أن هذا الجسر بنته أصوات سردية ذكورية، توجهت كلها إلى الإنصات إلى الصوت الأخر الغريب فينا وإلى النظر في المرآة. وهو ما يعني أن الكاتبة مارست كتابة أنثوية بلا ضجيج أو صخب قد يفهم منهما أن الكتابة الأنثوية هي كتابة مواجهة أو صراع.

ولكن ألا يمكن أن يكتب هذه الأقصوصة ذكر يعرف أن النساء يصبن، هن أيضا بحالة التخشب؟

لقد أشار الطبيب إلى ذلك وأكده غير أنه نفى أن يتفطن الرجال إلى تخشب نسائهم.

إن قول الطبيب لم يعد قولا حياديا بل انه انجذب إلى منطقة التبادل والقطب الأنثوي بتعبير زهرة الجلاصي. فالرجال لا يتفطنون إلى تخشب النساء لأنهم مصابون بالعمى الثقافي لا بالعمى الجسدي. فالجسد يقول ذاته بطرائق متعددة لكن الخطاب يتستر على ما يقوله الجسد ويتجاهله لانه خطاب ذكوري يسعى إلى ترويض الجسد الأخر المختلف ليمتلكه ويسيطر عليه.

لكن هل حددنا هوية الكتابة؟

نقول مرة أخرى، إن هذه الأقصوصة يمكن أن يكتبها ذكر فما الذي جعلنا نعتبرها كتابة أنثوية؟ نستبعد سلطة الاسم، اسم الكاتبة (آمنة الوسلاتي) الذي يمكن أن يكون مدخلا إلى وسم الكتابة بالأنثوية. ونبحث عن مدخل أخر.

نحسب أن ما يؤكد أنثوية هذه الكتابة هو الإصرار على أن هذه الحالة التي أصابت الرجل، تصيب المرأة كذلك.

وقد تم الإصرار على ذلك بطرائق متنوعة. فالمرأة التي جاءت بالأمس ثم

عادت اليوم ليست إلا صوتا يروم إلغاء الصمت المطبق بتأكيد التماثل بين الكائنين: الذكر والأنثى.

ثم إن للخاتمة المفاجئة دلالة تستدعي التأمل.

- يقول السارد: وحين استدرت لأغلق الباب امتلأ وعيي بملامحها وجسدها وصحت كالملسوع:

- أنت؟

ونحن نقدر أن بناء الخاتمة على هذا النحو، فيه تأكيد لما ذهبنا إليه. فالسارد قد استعمل مفردتين تستحقان الوقوف عندهما:

- يقول امتلأ وعيي بملامحها وجسدها

فالكلمة الأولى: وعيي، تبدو منافرة لسياقها لأن ما يمتلئ، في مثل تلك اللحظة، هي العين (البصر). ولكن السارد ينتقل من البصر إلى البصيرة (الوعي) فالعين لا تصنع الخصوصية وإنما يصنعها الوعي، لذلك حرص السارد على إخبارنا بحصول الصدمة فقد تقلقل وعيه وهو ما يعني أن المشهد لم يكن متوقعا أو مألوفا، لأنه لو كان كذلك لما تجاوز العين إلى الوعي، ثم إن الكلمة الثانية: جسدها، تضمر إعترافا بهذا الجسد الآخر منسوبا إلى صاحبته (جسدها). فهذه الكلمة إذا قورنت بسابقتها (ملامحها) تبدو مشحونة بالمختلف والشخصي والفارق. فاللمحة (وهي مفرد ملامح) هي مما ولا يكون على عجل ولا يسمح بتبيّن الفروق والتفاصيل فكأن السارد يستدرك ما فاته وينتقل كذلك من المشترك والغائم إلى الخصوصي والواضح.

إذن، من العين (البصر) إلى الوعي (البصيرة) ومن الملامح (الغائم) إلى الجسد (الخصوصي)، تمتد سيرورة تدفع فيها الثقافة الذكورية إلى مواجهة حقيقة والاعتراف بالصدمة، فيما يتم التأكيد على أن الخصوصية والاختلاف لا يمكن أن يكونا إلا من العناصر البانية للحياة. لكن إذا خاف الناس الاختلاف وقاوموه، فإن المرض هو الديمقراطية الوحيدة التي يمكن أن تسود في العالم (ص ٦٧) ذاك ما قاله الطبيب للسارد.

لابد من التنبيه إلى أن ما تمت الإشارة إليه يندرج في سياق إشكالي خلافي، ونحن لا تحركنا خلفية قضائية لإدانة المرأة وازدراء كتابتها أو تبرئتها وإعلاء ما تنشئه. وإنما توجهنا خلفية معرفية تروم البحث في خصائص هذه الكتابة، إن كانت لها خصائص تفردها.

ولا ندعي أننا أجبنا عن سؤال الخصوصية وإنما حاولنا إعادة بنائه بالتأكيد على المعرفي فيه لا على الإيديولوجي أو السياسي لأن المدخلين الأخيرين يستسهلان الحلول وحسم الأمور الخلافية بسرعة، هي غير مقبولة أصلا من وجهة النظر المعرفية التي تراهن على السؤال أكثر فالسؤال المستمر هو الذي ينتج معرفة متجددة أما الأجوبة الجاهزة فإنها لا تقدم إلا معرفة شقية بائسة.

* كاتب من تونس



الهوامش

١- زهرة الجلاصي، النص المؤنث، سيراس للنشر، تونس، ٢٠٠٠.

٢- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه اميل يعقوب، دار الكتب العلمية، لبنان، ١٩٩٧، ج ٢، ص ١٨٢.

٣- مدخل إلى النقد الأنثوي، مجلة علامات (النادي الأدبي الثقافي، جدة) ع ٩، سبتمبر١٩٩٩، ص ١٠٠.

٤- ما ذكرناه منسوبا إلى سلدن و سبندر وليكوف، أفدناه من رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، مصر، ١٩٩٨، فصل: النقد النسائي،ص ١٩٣ وما بعدها.

٥- مواقف، ع ٧٣/٧٤، ١٩٩٣/١٩٩٤، (حوار "ارواد اسبر" مع جوليا كريستيفا)، ص ١١٥.

٦- نفسه، ص ١١٧.

٧-سلدن، م م، ص ١٩٧.

٨- نفسه، ص ٢٠١.

٩- نفسه، ص ٢٠٦.

١٠- نفسه، ص ٢٠٥.

١١- سلدن، م م،ص.٢١٤

١٢- بارط، لذة النص، تعريب فؤاد صفا والحسين سبحاز، ط ١، دار توبقال، المغرب،١٩٨٨، ص.١٩

١٣- مواقف، ع ٧٠/٧١، سنة ١٩٩٣، ص.٢١٥

١٤- الأداب، ع ١١/١٢، السنة ٥٠، ديسمبر ٢٠٠٢، (عدد خاص عن الرقابة في مصر).

١٥- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان- المغرب،ط ٢، ٢٠٠٠،، ص ٢٢٤/٢٢٥.

١٦- رشيدة بنمسعود، المراة والكتابة سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف، افريقيا الشرق، المغرب،١٩٩٤.

١٧- زهرة الجلاصي، م م، ص.١٣

١٨- نفسه، ص ١٤.

١٩- نفسه، ص ١٥.

٢٠ - نفسه، ص ١٥.

٢١- نفسه، ص ١٦.

٢٢- نفسه، ص ١٦.

٢٣-نفسه، ص ٢٧.

٢٤- هذا المتن هو: - أمال مختار، نخب الحياة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٩٣.

- عروسية النالوتي، تماس، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٥
- مسعودة بوبكر، ليلة الغياب، دار سحر للنشر، تونس، ١٩٩٧
- علياء التابعي، زهرة الصبار، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩١
- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الأداب، بيروت ط ٢، ١٩٩٦

٢٥- آمنة الوسلاتي، صخر المرايا (مجموعة قصصية) دار الإتحاف للنشر، تونس، ١٩٩٩.

٢٦- ونحن لم نشر إلى هذه المسالة إلا لأننا وجدنا كثيرا من النصوص تقرأ -حتى نصوص الذكور- قراءة أخلاقوية. ومن نماذج هذا النقد الاخلاقوي، ما وصف به خليفة الخياري، الروائي إبراهيم الدرغوثي، صاحب رواية شبابيك منتصف الليل. يقول: أنه يحاول أن يهدم القبة (رمز القيم والشمائر) وأن يقيم قبابا أخرى حمراء من لباب نوازعه الذاتية ويضع في أعلاها مطرقة أو منجلا أو فخذ امرأة مستهترة من هجينات البروستروپكا. بل إن الخياري ينتهي إلى التصريح بأنه يفضل ان يتابع شريطا اباحيا على أن يحتفظ في مكتبته برواية شبابيك منتصف الليل.

راجع جريدة الحرية (الملحق الثقافي) الخميس ٢٢ أوت ١٩٩٦ ص ٥.

والخلفية نفسها التي وجهت الخياري في قراءته، تحكم قراءة محسن بن ضياف. فهو ينعت الرواية نفسها بأنها سقطت إلى مستوى الإباحية وإثارة الغرائز الجنسية وأن شخصياتها مصابة بهوس جنسي.

راجع مجلة الحياة الثقافية عدد ٩١-جانفي ١٩٩٨- ص ٣٦ وما بعدها. ونؤكد إن هذا المنحى مرفوض لدينا لأسباب معرفية. فالنص ليس مرآة تنعكس عليها ذات الكاتب، على النحو الذي يتوهمه بعضهم.

حصاد

عمان التشكيلي

إعداد: محمود منير*

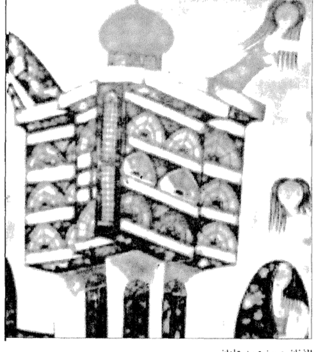
تميزت صالات العرض العمّانية في الشهر المنصرم بما قدمته من معارض لفنانين شباب مانحة الفرصة لهم بالظهور في معرضهم الشخصي الأول، وجاءت تلك التجارب لتثبت مقولة التنوع والاختلاف التي يحظى بها المشهد التشكيلي الأردني وانفتاحه على تجارب مهمة في الفن التشكيلي العربي والعالمي. وأتى الحضور النسوي بارزا في أربع تجارب ممثلا لفنانات شابات وأخريات راكمن تجربة جديدة إلى جوار تجاربهن السابقة. وقد احتضنت قاعة المدينة برأس العين المعرض الشخصي الأول للفنان والنحات الشاب عبد الرحمن قاسم إلى جانب معرضين آخرين في وقت خفت فيه نشاط صالات العرض بسبب تزاحم النشاطات والفعاليات الثقافية بمدينة عمان وتعاقب المهرجانات الثقافية طيلة موسم الصيف.

قاعة المدينة/ رأس العين
معرض أحلام مستقبلية

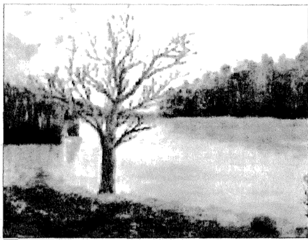
تبرز لوحات الفنان سعيد حدادين في معرضه الشخصي "أحلام مستقبلية" الذي أقيم في قاعة المدينة نزعته إلى الاختزال والتبسيط في الشكل بحيث يحاول أن يقول ما لديه بأقل ما يمكن من حركات لونية ورموز تعبيرية، ذلك أن الثيمة الرئيسة التي قام عليها المعرض المتمثلة بانكسار الأمة ثيمة واضحة وفاضحة في الوقت ذاته مما لا يدع مجالا للتعقيد أو للتمرس خلف صيغ هلامية في محاولة للفرار من الحقيقة.

يذكر أن حدادين حصل على بكالوريوس الفنون الجميلة من كلية (الفوف - الاتحاد السوفيتي سابقا) سنة ١٩٧٤م وله العشرات من المعارض الشخصية وكذلك الجماعية في الداخل والخارج وله مساهمات في الحركة النقدية الفنية من خلال الصحف المحلية وهو أحد مؤسسي رابطة التشكيليين الأردنيين.

والفنان حدادين صاحب تجربة في فن الكاريكاتير حيث عمل رسام كاريكاتير في مجلة الوجدان العربي التي تصدر في هولندا إضافة لكونه عضوا في الاتحاد العربي لرسامي الكاريكاتير وهو متفرغ للعمل الفني وتدريس الفن وكان قد درس مادة الرسم الحر في الجامعة الأردنية لطلبة الهندسة المعمارية كما عمل مدرسا غير متفرغ في مركز التدريب للفنون/ التابع لوزارة الثقافة بين عامي ١٩٩٤ - ٢٠٠٣م.



الفنان حسن عبد علوان



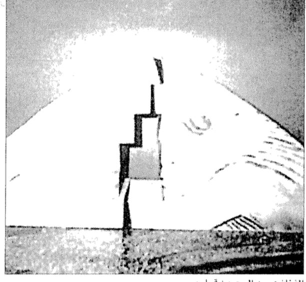
الفنانة إيناس أبو رمان

معرض أبيض واسود

وقدّم معرض ابيض واسود الذي افتتحه أمين عمان الكبرى المهندس نضال الحديد في قاعة المدينة عدة تجارب فنية تراوحت باستخدامها الخامات فضلا عن تنوع الطرح الموضوعي والتجريب في لعبة التضاد اللوني.

وقد اشترك بالمعرض الفنانون عبد الرؤوف شمعون، احمد شاويش، محمد بكر محمد، اياد كنعان، أديب عطون، احمد صبيح، خلدون أبو طالب، بلال ديرانية، محمد البربري، هاني برقاوي، يوسف صرايرة وإبراهيم شاكر وعاصف نصري.

■ قدمت جانيت مرادي في تجربتها اكثر من مزاج فني على صعيد النحت والرسم، ففي أعمال الرسم نجدها قد ذهبت إلى الواقعية للتعبير عن واقع الجمال ■


الفنان عبد الرحمن قاسم

■ تميزت أعمال علوان بأسلوبه الأسطوري السحري، حيث يستقي موضوعاته من الروايات والأساطير الشعبية، وتحفل أعماله بالرموز والاوضاع ■

معرض اشراقات

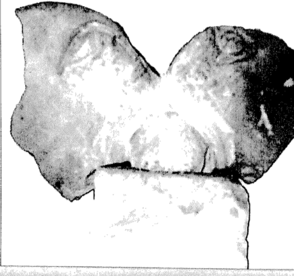
كما افتتح المهندس نضال الحديد أمين عمان في قاعة المدينة معرض النحت الأول "اشراقات" للفنان التشكيلي الأردني عبد الرحمن قاسم، وتجول المهندس الحديد في أرجاء المعرض الذي اشتمل على ٢٩ عملا نحتيا وتشكيليا اختار الفنان أن يتنقل فيها بين الخشب والرخام.

وجسد الفنان القاسم من خلال أعماله مخزون الإنسان العربي الذي عبر عن وجوده ضمن منحوتات عن التحرر من صمتها مستفيدا من عدة مدارس تشكيلية لتخزين الفكرة المنشودة من خلال تعامله مع المنحوتة لإيجاد صياغة فنية فيها شيء من الحداثة متناولا وجه الإنسان موضوعا أساسيا والذي نجد فيه تعبيرا مليئا بالغربة.

جاليري برودوي

اشتمل معرض (نساء وشرفات المدن) على مجموعة من أعمال النحت والرسم من خلال تنويع الفنانة جانيت المرادي في استثمار تقنيات مختلفة. وقد افتتح المعرض في جاليري برودوي المهندس نضال الحديد أمين عمان الكبرى،


الفنان سعيد حدادين


الفنان عبد الرحيم قاسم

وقدمت جانيت مرادي في تجربتها اكثر من مزاج فني على صعيد النحت والرسم، ففي أعمال الرسم نجدها قد ذهبت إلى الواقعية للتعبير عن واقع الجمال في المكان عبر رحلتها البصرية في مدينتي بغداد وعمان..

مركز رؤى للفنون

رعى وزير الثقافة د. أمين محمود افتتاح معرض الفنان العراقي حسن عبد علوان "ألف ليلة وليلة "، وتميزت أعمال علوان بأسلوبه الأسطوري السحري، حيث يستقي موضوعاته من الروايات والأساطير الشعبية، وتحفل أعماله بالرموز والأوضاع التي تمزج ما بين الواقع والخيال. وتعد المرأة، والطيور والحيوانات الأليفة والأفاريز في الأحياء الشعبية (الشناشيل) من المفردات المتكررة في أعماله.

ويرسم حسن علوان كما يروي الحكواتي قصصه عن الأبطال الشعبيين والغرائبية، معتمدا على عناصر المفاجأة وجمع الأضداد وحشد المفارقات، بأسلوب يجمع ما بين الواقعية والسوريالية أو السحرية البصرية. كما حافظ

علوان على نمطيته في رسم الوجوه (ولا سيما وجوه النساء بعيونهن الواسعات الملونة)، مذكرا بالمقاييس الجمالية الشعبية التي تنمط جمال المرأة تنميطا خياليا، فهي شقراء، ممتلئة القوام، وذات عيون واسعة، لونها أزرق وأخضر. وهكذا تبدو لوحة حسن علوان بزخارفها ومفرداتها الخاصة، كما لو أنها نسيج شرقي أو سجادة حافلة بالشخوص والحيوانات وواجهات البيوت القديمة، كل ذلك ضمن تكوينات خاصة بالفنان، حيث يوزع مفرداته وشخوصه على سطح اللوحة وفق منطقه الجمالي الخاص.

يذكر أن علوان من مواليد الناصرية ١٩٤٥، وهو خريج معهد الفنون، وقد أقام عشرات المعارض الشخصية في العراق والكويت والأردن، كما شارك في مختلف المعارض الجماعية للفنانين العراقيين داخل وخارج العراق، وهو عضو "جماعة الرواد" و"جماعة الفن العراقي المعاصر".

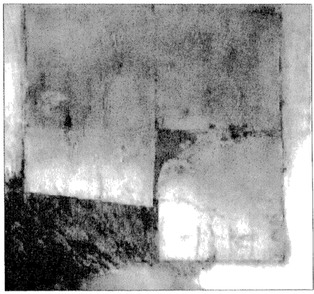
جاليري عشتار

افتتح أمين عام وزارة الثقافة احمد الخوالدة في جاليري عشتار بعبدون معرضا مشتركا بعنوان "ورود في الكوفية" للتشكيليتين الشاعرة عائشة الرازم وميس الرازم اشتمل على عدد من الأعمال التي تم الاشتغال عليها بشكل ثنائي.

تنطلق عائشة وميس الرازم من مفردة زهرة شقائق النعمان " الدحنون الجبلي" لفضاءات اللوحات وهي نابتة في أجواف أو منحدرات صخرية ويشكل



الفنان سعيد حدادين



الفنان سالم الدباغ



الفنانة عائشة الرازم

الطابع السوريالي الشاعري الملمح العام للأعمال في حين لا تخفي لمسة الشاعرة الرازم التي قامت برسم الخلفيات قيمة اللون والاعتماد على صيغ لونية متعددة والاستفادة من معرفتها في لعبة التضاد اللوني.

وتركت جرأة ابنتها الرازم عبر رسمها شقائق النعمان هوية شرقية عامة وأردنية خاصة للأعمال فيما كان اللون الأحمر المركز يحمل التوازن للسطح التصويري بل هو نبض الأعمال فيما كانت الاشراقات الضوئية التي تركتها ريشة الشاعرة الرازم تنقل المتلقي في كل لوحة إلى حالة طقسية طبيعية مختلفة.

جاليري الأورفلي

افتتح معرض الفنان سالم الدباغ الذي ضم ما يقارب ثلاثين عملا فنيا اشتغل فيها لونا وتشكيلا وتجسيما لرؤيا يحققها بأقل التفاصيل، بمتابعة وإصرار. وكتب الراحل جبرا إبراهيم جبرا عن أعمال الفنان الدباغ : " أحادية اللون هي ما يصر عليه سالم الدباغ واللون عنده إلا فيما ندر هو الأسود إذا اعتبرنا الأبيض الذي يشتغله بحذق انعدامه للون". ولكن الذي يحققه الدباغ بالأسود – بهذه الخطوط القليلة، بالمثلثات المستطيلة بحزم الشخوط الرفيعة المتراصة – هو عالم يستدرجنا نحوه شيئا فشيئا وإذا بنا نعي ما لم يكن أول الأمر بالحسبان: سالم في قراراته مهووس بالفضاء، بالاتساع، بالكون، وخطوطه السوداء تجعل من كل شيء تعرفه شيئا ضئيلا إزاء امتداد الآفاق وضخامة الكون، خطوطه اسهم تشير إلى مجهول ينتظر ولوجنا فيه، وبعد التأمل، نجد أنا أمسينا برفقة الرسام في

فضاءات عريضة قد لا يعرفها إلا الصوفيون.

كما احتضن جاليري ألاورفلي معرضا فنيا دوليا لمجموعة من الأعمال الغرافيكية حيث يتضمن المعرض أعمالا فنية لـ٢٣ فنانا من الولايات المتحدة، كندا، أوروبا والعالم العربي اشتركوا بهذا الجهد لعكس القضايا التي تتعلق بالسمات المختلفة للشرق الأوسط من أبرزها الثقافية والدينية والتاريخية والاجتماعية والسياسية.

الطبعات المعروضة ٢٣ نسخة من قبل ٢٣ فنانا مشاركا تم تبادلها من قبل الفنانين ووزعت بين المعارض والمتاحف. هذه المجموعة محددة لكي تعرض في الولايات المتحدة الأميركية، الأردن، الإمارات العربية المتحدة، قطر، لبنان. الأعمال في هذا المعرض تستعمل أنواعا مختلفة من أنواع الطباعة مثل : النقش، طباعة حجرية، serigraphy، نقش خشبي، تصوير رقمي، طبعة جيكلي، وطرق إبداعية أخرى.

وشارك في هذا المعرض كل من الفنانين : مي حريري أبو طعام، صادق الفراجي، سما الشايبي، هاشم الطويل، لين الن، عدنان شرارة، ماثيو ايغن، غوردن فلوك، مازن حريري، جون هيتشكوك، باربرا ماديسون، فيليس ماك غيبين، كيميكو مايوشي، هاثير ميوز، كانديس نيكول، اني روس، مأمون صقال، اليزابيث ستاك، شاين تافري، ميلاني والكر، ميلاني يازي، حسن نصر الدين.

يمثل المعرض طيفا واسعا من وجهات النظر التي تذهب إلى مدى أبعد حيث تمد يدها إلى جمهور اكبر في أماكن أخرى في الولايات المتحدة والشرق الأوسط، ويفتح هذا المشروع حوارات أخرى ويضيف مساهمات إنسانية جادة تسهم في بناء علاقات إنسانية مسالمة.



الفنانة جانيت المرادي



الفنانة جانيت المرادي

المركز الثقافي الملكي /صالة فخر النساء زيد

قدمت التشكيلية إيناس أبو رمان عبر ٢٨ لوحة يضمها معرضها الشخصي الثالث "شيء خاص جداً" في قاعة فخر النساء زيد بالمركز الثقافي الملكي الطبيعة ومفرداتها واحتمالاتها. وعكست لوحاتها الزيتية فوق قماش ابيض وجوها مختلفة للجبال والسهول وتقلبات الشجر على مر الفصول وأحوال البحر عبر خيارات لونية تمزج بين الأصفر وتداخلاته، الأخضر وإمكانياته، والأزرق واشاراته، مقترحة علاقات ممكنة بين تلك الألوان ومخرجات المزج بينها.

كما احتوى معرض أبو رمان على نكهة شعرية في عناوين اللوحات الأقرب في معظمها إلى أن تكون مقاطع من قصائد "اينك مدى اصهل في بريه"، "رسالة قلبي إليك"، "ستزهر يوماً عذاباتي" و"انتظرتك مسافة الروح" وفيما تحمله تلك اللوحات من خواطر وبما تفجره من عوالم: غروب الشمس، شروقها، بياض الثلج مع تراب الأرض، هسيس العتبات وصمت البيوت.

جاليري مكان

افتتح في جاليري مكان باللويبدة معرض تصوير فوتوغرافي بعنوان "تجربتي"، شاركت فيه المصورات ريتا منصور ودينا الجمل وبسمة صالح وماريا وويستن وكارلا ديديكند وفرانسن أبو زيد، والأعمال نتاج ورشة عمل أشرفت عليها المصورة فرهنازلير.

---

* كاتب وصحفي أردني

إصدارات

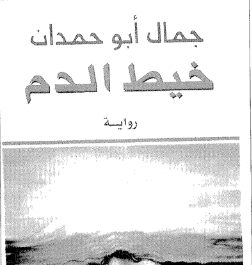
«خيط الدم» لـ«جمال ابو حمدان»

اعداد:
احمد النعيمي *

ضمن منشورات امانة عمان الكبرى لعام ٢٠٠٥، صدرت مؤخراً رواية بعنوان «خيط الدم» للروائي والقاص الاردني جمال ابو حمدان.

تقع الرواية في (٩٨) صفحة، ويشير المؤلف منذ البداية الى ان هذه الرواية القصيرة كُتبت قبل تاريخ نشرها بسنوات.. في فترة الحرب الاهلية في البوسنة، وبعيد انتهاء الحرب الاهلية في لبنان، واوحى بها خبر صحفي صغير من اسطر قليلة، عن الهاربين من الحربين الى اوروبا.

يجد القارئ لرواية «خيط الدم» نفسه مشدوداً الى عالم روائي متماسك، فالأحداث تتوالى من خلال عنصر التشويق الذي يجعل المتلقي يتابع الاحداث باهتمام لمعرفة مصائر الشخوص، والنهاية التي سيؤول اليها الحدث المركزي، او الفكرة الرئيسة في الرواية.



في «خيط الدم» شخصيتان رئيسيتان هما: حسانو فيتش، وهالة الصافي.. تلتقي هاتان الشخصيتان، او البطلان في باريس اثناء فرارهما من جحيم الحرب الاهلية كل في بلده.

لذلك نجد ان «حسانوفيتش» مهاجر من سراييفو، فرّ الى باريس مع والدته ليعيشا هناك بعيداً عن جحيم الحرب الاهلية، والطائفية، والدينية التي جرت في البلقان في حقبة التسعينيات من القرن العشرين.

اما «هالة الصافي» فهي مسيحية لبنانية جاءت الى باريس مع والدها واشقائها هرباً من الحرب الطائفية والدينية التي نشبت في لبنان في الربع الاخير من القرن العشرين.

وتخبرنا الرواية بأن «حسانو فيتش» المسلم يقع في حب «هالة الصافي» المسيحية، كما ان هالة تقع في حبه ايضاً.. غير ان مثل هذا الحب يجد مقاومة من الاطراف كافة، فوالدة «حسانو فيتش» ترفض ارتباط ابنها المسلم بمسيحية، ووالد «هالة الصافي» يرفض ارتباط ابنته المسيحية بمسلم.

وتتوالى احداث الرواية، فتتعرض هالة الصافي الى تهديد بالقتل اذا لم تبتعد عن «حسانو فيتش» وعندما ترفض الابتعاد عنه، فإن احد اشقائها يقوم بطعنها في محاولة منه لقتلها.

وتنجو هالة الصافي من الموت بسبب ارتجاف اخيها وخوفه اثناء قيامه بطعنها، غير انها تدخل المستشفى لتلقي العلاج.. وفي تلك الاثناء تكون والدة «حسانو فيتش» قد توفيت، وانشغل بدوره بتهيئة جثمان الام لنقله الى سراييفو.

وتنتهي الرواية بأن يقرر كل من «حسانو فيتش» و«هالة الصافي» الابتعاد عن بعضهما حتى لا يتسببا في المزيد من الخسائر.

جملة القول: ان هذه الرواية تحث على قيم التصالح الديني، من خلال ابرازها للنكبات، والكوارث التي تتسبب بها النعرات الدينية والطائفية.



«الشعر الحديث في الأردن» للمرحوم «احمد المصلح»

عن وزارة الثقافة، وضمن سلسلة كتاب الشهر صدر مؤخراً كتاب تحت عنوان «الشعر الحديث في الأردن: تجليات المرئي ودلالة الرؤيا» لمؤلفه الباحث والصحفي والشاعر احمد المصلح، الذي رحل عن هذه الفانية في عام ٢٠٠٢م.

وفي هذا الكتاب الذي يحمل رقم (٩٧) لعام ٢٠٠٥ يكون المرحوم احمد المصلح قد اسّس لحالة نقدية متميزة، وغير مسبوقة في قراءة الشعر الاردني قراءة نصية واعية، حيث وقف المؤلف على نصوص شعرية لأكثر من مائة واربعين شاعراً وجد في كل منهم ميزة خاصة.

ويُعد المرحوم احمد المصلح واحداً من الشعراء والباحثين المتميزين، فقد نشر خمسة عشر كتاباً، وشارك في ثلاثة عشر كتاباً، وكتب عشرات الدراسات النقدية، ومئات المقالات الصحفية.

ومن الدواوين الشعرية للمصلح: اصوات من النافذة الغربية، تجليات فاطم، طقوس للفتى كنعان، حكاية الفتى ناصر، تجليات مملكة السفر، وصية النهر، وغيرها.

ومن كتب المصلح في مجال النقد الادبي: مدخل الى دراسة الادب المعاصر في الاردن، ادب الاطفال في الاردن، ذاكرة الواقع وفضاء المتخيل الادبي، وغيرها.

اما عن هذا الكتاب الاخير «الشعر الحديث في الاردن: تجليات المرئي ودلالة الرؤيا»، فيقع في (٥٢٣) صفحة، ويضم اربعة ابواب هي: خطاب التأسيس، وخطاب الحداثة، وجدلية التواصل والانقطاع، وخطاب التواصل.

وقد ادرج المؤلف تحت كل باب من هذه الابواب عدداً من الفصول تراوحت ما بين ثلاثة الى خمسة فصول، كما بدأ المؤلف كتابة بتمهيد، وانهاه بخاتمة لخص فيها النتائج التي قادت اليها رحلة البحث مع خطاب الحداثة الشعري في الاردن.

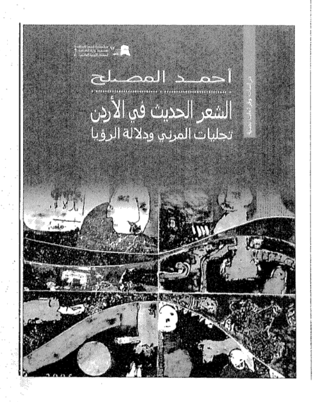
وقد وصل المؤلف الى ان مسيرة الشعر في الاردن مسيرة متصلة، لها جذور راسخة في النهضة الفكرية والثقافية منذ بدايات القرن الماضي.

وقد شهدت هذه المرحلة التاريخية الثقافية ظهور عشرات الاسماء من الشعراء الذين تميّز بعضهم على خارطة الشعر العربي بعامة.

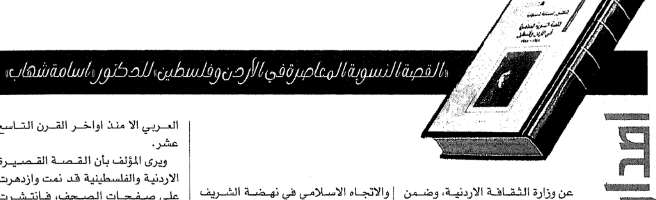
كما وصل المؤلف الى انّ المأساة الفلسطينية تركت اثراً بالغاً على الحساسية الشعرية لشعراء خطاب التأسيس والحداثة معاً، بحيث صارت القضية الفلسطينية مجالاً رحباً من التجارب الشعرية.

وقد لاحظ المؤلف تجاور القصائد التي تكتب في فضاء الوزن، وفي فضاء النثر وفي فضاء الوزن والنثر معاً، وتجاور اسماء الشعراء على اختلاف العمر الزمني لهم.

ويرى المؤلف بأن خطاب الحداثة تعمّق في النصف الثاني من الستينيات، وافرز رموزاً شعرية انضجت هذا الخطاب. وكان لرابطة الكتّاب الاردنيين التي تأسست عام ١٩٧٤ دور هام في تعزيز هذا الخطاب، سواء من خلال عضوية الرابطة في الاتحاد العام للادباء والكتّاب العرب، او من خلال الملاحق الادبية والمجموعات الشعرية التي اصدرتها الرابطة في الاردن، او في الصحافة الادبية ودور النشر في الوطن العربي.



إصدارات



«القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين» للدكتور «اسامة شهاب»

عن وزارة الثقافة الاردنية، وضمن سلسلة كتاب الشهر، ومنشوراتها لعام ٢٠٠٥، صدرت دراسة نقدية تحليلية بعنوان «القصة النسوية المعاصرة في الاردن وفلسطين ١٩٤٨-١٩٨٨» للباحث «اسامة شهاب».

ومؤلف هذا الكتاب الدكتور اسامة شهاب يعمل استاذاً مساعداً في مركز اللغات في الجامعة الاردنية، وقد صدرت له عدة مؤلفات، كما نشر عدداً من الدراسات النقدية، والاستطلاعات عن الاردن.

ومن مؤلفات الباحث: وسائل الاتصال الجماهيري، ونحو ادب اسلامي معاصر، والاتجاه الاسلامي في نهضة الشريف الهاشمي، والحركة الشعرية النسوية في فلسطين والاردن، ومدخل لدراسة ادب الاطفال في الاردن وفلسطين.. وغيرها.

يقع كتاب «القصة النسوية المعاصرة في الاردن وفلسطين ١٩٤٨-١٩٨٨» في (٤٣٥) صفحة، ويضم ثلاثة فصول، حيث بحث الفصل الاول في موضوعات القصة القصيرة عند الاديبة الفلسطينية والاردنية، وهي الموضوعات التي تمثلت في: القصة الوطنية والقومية، والقصة الاجتماعية، والقصة الرومانسية.

بينما تناول الفصل الثاني الرواية النسوية في فلسطين والاردن، وذلك من خلال وقوفه على الاتجاه الرومانسي والاجتماعي، ثم الاتجاه الواقعي، ثم الرواية الفلسطينية تحت الاحتلال.

اما الفصل الثالث، فقد وقف على ملامح فنية حول القصة القصيرة والرواية. وهو الفصل الذي تلته قائمة بالمصادر والمراجع التي استقى منها الباحث معلوماته.

ويذهب المؤلف في التمهيد الى أن ظهور القصة في الآداب العالمية تأخر عن ظهور الملحمة والمسرحية، فالقصة آخر الاجناس الادبية وجوداً في تلك الآداب، وكانت اقلها خضوعاً للقواعد، واكثرها تحرراً من قيود النقد الادبي، وكانت تلك الحرية سبباً في نموها السريع في العصور الحديثة، وبذلك فالقصة فنّ حديث العهد، لم يعرفه الادب العربي الا منذ اواخر القرن التاسع عشر.

ويرى المؤلف بأن القصة القصيرة الاردنية والفلسطينية قد نمت وازدهرت على صفحات الصحف، فانتشرت بصورة لافتة في الصحافة اليومية والاسبوعية المعاصرة، مثل: الرأي، والدستور، والاخبار، وصوت الشعب، وعمان المساء، واخبار الاسبوع.. ومن هذا الورق الاصفر صدرت المجاميع القصصية الرائدة الأولى.

كما يرى المؤلف بأن نشأة القصة القصيرة في فلسطين، كانت اسبق من نشأتها في الاردن، ويكاد هذا اللون الادبي يواكب نشأة هذا الفن في لبنان ومصر، وان كان - في تطوره ونضجه وشهرة اعلامه - لم يبلغ الشأن الذي بلغه في الاقطار العربية المجاورة. ورائد القصة الحديثة في هذين البلدين هو خليل بيدس (١٨٧٥-١٩٤٩) صاحب مجلة «النفائس» التي كان لها دور طليعي في ميدان الثقافة والادب، ولا سيما القصة.

وقد كتب الناقد زياد ابو لبن كلمة على الغلاف الخلفي لهذا الكتاب، ذهب فيها الى ان كتاب الدكتور اسامة شهاب يمثل تفرداً من بين كتب عدة تناولت هذا الموضوع على عمومه، فهو كتاب يمثل دراسة موثقة للأدب النسوي من جيل الرواد الى السنة التي حددها المؤلف، اي منذ سنة ١٩٤٨ الى ١٩٨٨. وهذا يدفع بالباحثين والدارسين والنقاد الى متابعة ما بعد ذلك، بحيث تكتمل حلقات الدراسة وتستوفي شروطها.

جملة القول: يلاحظ القارئ لكتاب «القصة النسوية المعاصرة» في الاردن وفلسطين ١٩٤٨-١٩٨٨» لمؤلفه الدكتور اسامة شهاب ان الباحث بذل جهداً كبيراً في تأليف كتابه، ومتابعته للمصادر والمراجع التي وقفت على هذا الموضوع.



«فتنة الغياب» لـ «مصطفى الكيلاني»

ضمن منشورات امانة عمان الكبرى لعام ٢٠٠٥ صدر كتاب يحمل عنوان «فتنة الغياب: الياس فركوح وابداعية النص المتعدد»، لمؤلفه الناقد والروائي التونسي مصطفى الكيلاني.

يقع الكتاب في (١٧٢) صفحة، ويضم مقدمة، واربعة فصول، وخاتمة، ثم قائمة بالمصادر والمراجع، تلاها ملحق ضم نماذج مختارة.

وقد جاءت عناوين الفصول كما يلي: الفصل الاول: فتنة الغياب او كتابة التعدد، والفصل الثاني: الرواية وسردية الابطان، والفصل الثالث: ميراث الاخير، والفصل الرابع: سؤال الكتابة بين التاريخ والتاريخ العميق.

يرى المؤلف في مقدمة كتابه ان الكتابة في تجربة الياس فركوح الادبية مغامرة محفوفة بأخطار التأويل، لأن النص في مسار هذه التجربة متعدد السمات والوظائف.

وفي الفصل الاول من الكتاب يذهب مصطفى الكيلاني الى انّ الكتابة القصصية لدى الياس فركوح لا تتحدد بنموذج واحد، اذ تفقد قصصه صفة الانتظام التعاقبي الذي يقضي الالتزام بـ«المقدمة» و«الخاتمة» الجاهزتين، بل تصبح المقدمة في اغلب الاحيان بمثابة الخاتمة، وتصبح الخاتمة اشبه ما تكون بالمقدمة لمسار آخر غير مكتوب يمكن تمثله بمخيال القراءة، لتتعالق الذات الكاتبة والذات القارئة بحوارات ضمنية تنبجس من عتمات النصوص، وتفيض باحتمالات التأويل.

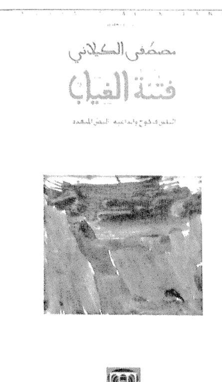
وفي الفصل الثاني يرى المؤلف بأن السرد الروائي في منظور الياس فركوح فعل تذكر في الاساس، كأن ينتهج سبيل المذكرات، بحيث تصبح الكتابة الرائية قريبة من ادب الاعترافات.

اما الفصل الثالث فيذهب فيه المؤلف الى المقارنة بين ميلان كونديرا والياس فركوح، فإذا كان ملان كونديرا قد جسد الصراع بين القوة والضعف، فإن الياس فركوح حريص في «ميراث الاخير» على نقل ذلك الصراع الى الذات الواحدة حينما تتعرى امام الكتابة.

ويخبرنا المؤلف في بداية الفصل الرابع انّ الخاطرة والمقال والترجمة، تلك هي الوجوه الاخرى للكتابة في عالم الياس فركوح الابداعي، بحيث تتواصل هذه الحقول الثلاثة في ما يشبه المنظومة الواحدة المشتركة.

ويصل المؤلف في خاتمة كتابه الى ان الياس فركوح وان اتجه اهتمامه الابداعي الى القصة والرواية على وجه الخصوص، فإن مفهومه للكتابة يتخطّى حدودهما الى آفاق فسيحة، بحيث لا تعود الكتابة لدى الياس فركوح ترفاً ذهنياً او فعلاً يراد به ملء فراغ في حياة الذات الكاتبة، بل هي ذلك الهاجس الدفين المتيقّظ الذي ينبجس صوتاً متعدداً بمختلف الالوان والاساليب.

ويختم المؤلف كتابه بالسؤال التالي: هل يتشكل مستقبل الكتابة لدى الياس فركوح بالاستمرار في «حيرة الأساليب» أم بانتهاج سبيل آخر للكتابة؟



* ناقد وقاص من الأردن



كلام خارج الإيقاع

جـريس سـمـاوي *

منذ أن طلع البدر علينا من ثنيات الوداع، والأغنية العربية ترتبط ارتباطا وثيقا بالكلمة. ذلك أن الكلمة هي الضمير الجمعي للعرب، ولذلك قيل إن الشعر هو ديوان العرب. والشعر اختزال وتكثيف للكلمة بل انه فن الكلام العالي.
لقد انزاحت الذائقة الجمالية لدى العرب فيما يتعلق بالموسيقا باتجاه الكلام وقلما نجد في ميراثنا الثقافي موسيقا خالصة. بل إن الموسيقا لدينا وجدت تجلياتها بانسجامها وانصهارها بالشعر فكان ثلاثي الرحابنة في تجربة فيروز، وكانت ام كلثوم وأحمد رامي وكان عبد الوهاب وأحمد شوقي وهكذا. ولعبت الأغنية دورا تثويريا ونهضويا كبيرا في آواخر العصر العثماني وبدايات التفتح القومي العربي.

لم تترك الحقب التاريخية منذ انهيار انموذج الدولة العربية، وخصوصا بعد انتهاء التجربة الأندلسية المضيئة، مشروعا موسيقيا غنائيا متكاملا وان بدا في كتب التاريخ ومنها كتاب الأغاني أن العرب توصلوا الى صياغة هكذا مشروع واقتربوا من التدوين الموسيقي لا بشكله الأوروبي الحديث ولكن بطريقة تقترب من الدقة.

لقد ساهمت عصور الظلام التي عاشتها الأمة العربية ابتداء من عصور المماليك ثم العثمانيين في طمس معالم هذا المشروع وبقيت الذاكرة الشعبية هي الحارس الأخير للفن والفلكلور ولطالما عبرت هذه الذاكرة، كما في ألف ليلة وليلة، عن الرغبات المكبوتة والدفينة للشعب.

كان الأمير إبراهيم بن المهدي عم الرشيد عالما في الموسيقا ومغنيا بارعا ولكنه كأن يميل الى التحديث والخروج على القواعد الكلاسيكية للموسيقا، وكان من اصدقائه الذين يأخذون عليه هذا الميل الى التحديث الفنان والموسيقي الفذ اسحق الموصلي حتى اذا كان الأخير على سفر أرسل لإبراهيم كتابا يذكر فيه أنه ألف لحنا جديدا ويوصف له كيف يعزفه وصفا وحين التقيا عزف ابراهيم لصديقه اللحن كما وصف له فرد اسحق أنه اللحن ذاته الذي أردت. غير أن العصر العثماني كان قد صهر الموروث الموسيقي العربي في بوتقته وجعل له هوية التتريك واصبحت موسيقا الصالونات الأروستقراطية هي موسيقا تركية. ولم يجد رجل عبقري مثل عبده الحمولي طريقه الفني سهلا حين أخذ على عاتقه تعريب الموسيقا المصرية والعودة بها الى المقامات العربية الأصيلة.

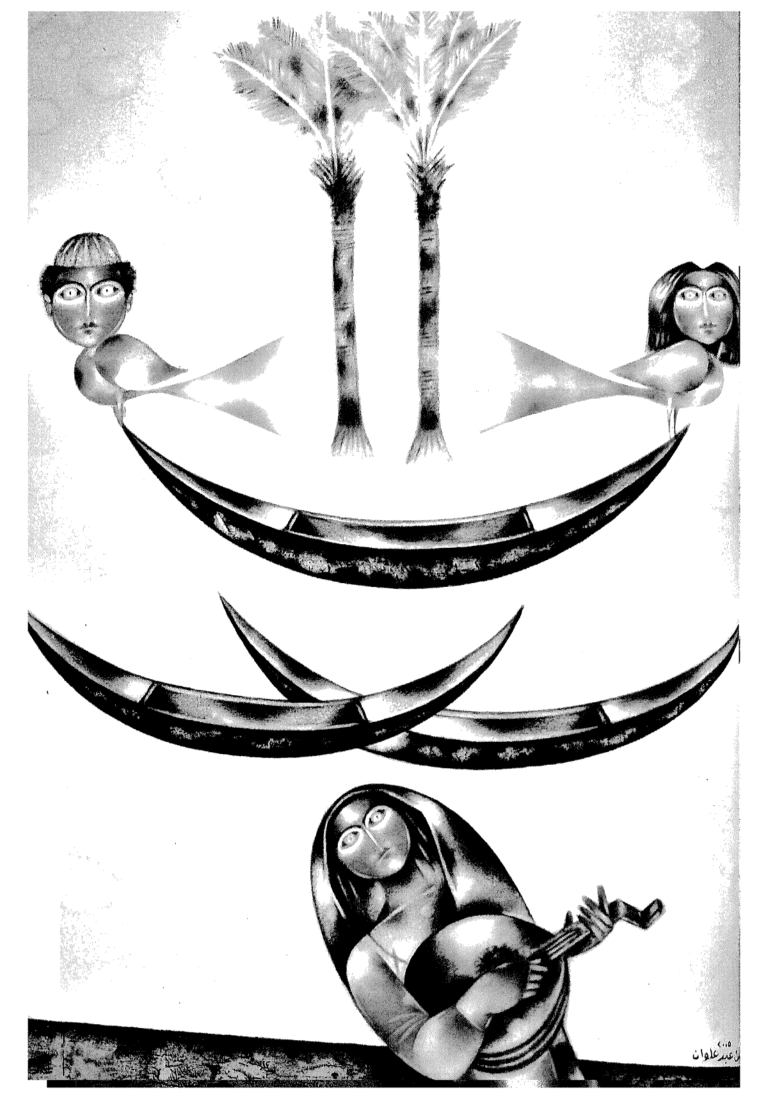
كان كتاب شهاب الدين الذي يحتوي نتفا من الموشحات الأندلسية وبعض المقامات والأغنيات القديمة هو الكتاب الوحيد المتبقي بين يدي أعلام مدرسة الصهبجية الموسيقية في مصر ومنهم الشيخ محمد عبدالرحيم المسلوب الذي كان أول من أخترع الدور الموسيقي وهو استاذ عبده الحامولي ومحمد عثمان، حتى اذا ما اقترينا من بدايات القرن العشرين كنا أمام مشروع غنائي موسيقي نهضوي ينسجم تماما مع بدايات النزوع العربي نهو النهضة. ولقد حورب عبده الحمولي من قبل السلطات العثمانية وهو يضع الأسس الأولى لتعريب بل تمصير الموسيقا في عهده وقد لوحق مرة بسبب تفسير السلطات لكلمات احدى أغانيه ومرات لأسباب أخرى.

لكم كانت الأغنية معبرة عن روح الأمة وضميرها في عصرها الذهبي وهي تسير بالتوازي مع تجليات الفكر القومي وصعوده ورغبته في صياغة مشروع نهضوي جديد. ولكم استطاعت الأغنية ان تسهم في صياغة السيكولوجيا الجمعية للناس وتوحيد إيقاعهم.

لست من دعاة أدلجة الفن أو اقحامه ضمن رسالة تبشيرية، ولا اعتقد أن الفن سيحرر فلسطين او الأندلس او الأسكندرون، لكني بالتأكيد أرى الأغنية عملا ناجزا متكاملا يسكر الروح ويساهم في تجلياتها العالية والشعور بالذات ووحدة هذه الذات مع الجماعة تماما مثلما تشعر بعد حضور فيلم سينمائي متقن أو مسرحية عالمية عالية المستوى أو قراءة رواية فذة أو ديوان شعر متميز. لقد بقي شكسبير ملكا للإنسانية مثله مثل فرجيل وأسخيليوس ودانتي ولوركا وفيليني وفان كوخ واديت بياف وجاك بريل وأم كلثوم وعبدالوهاب وكثيرين غيرهم، فمن سيبقى يا ترى ملكا للانسانية من مغني ومغنيات هذا العصر؟ وهل يخرج من ثنيات الوداع أي شيء مضيء بعد؟

---

* شاعر اردني
jhevenly@yahoo.com


٢٠٠٥
عبد علوان


٢٠٠٥
حسن عبد علوان